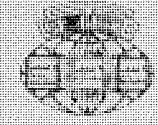
د. محمد أبو علي

مدخل الى مفهوم الأدب الجماهيري



المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر

مدخل الى مفهوم
الأدب الجماهيرى

د. محمّد أبو علي

مدخل الى مفهوم الأدب الجماهيرى



المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر

الطبعة الأولى

1988 م.

هاتف: 40705 - 45565 ـ مبرق: 20032 - 20668

ص.ب: 80984 ـ طرابلس ـ الجماهيرية

مقدمة الناشر

هذه الدراسة محاولة أولى على طريق فتح آفاق جديدة لمعالم الأدب الجماهيرى، ومع ذلك فهى جادة فى معالجة الأدب من خلال منظور جماهيرى، يعتمد مصلحة الجماهير، معياراً تقويمياً، ويرى إلى دور الأدب أداة نضالية، تساهم فى الدعوة إلى إرساء المفاهيم الجماهيرية التى تساهم بدورها فى إيجاد الإنسان الجماهيرى. وقد حاول مؤلّفها أن يطرح مفهوم المدرسة الجماهيرية فى الأدب، بديلاً عن كل المـدارس الأدبية الأخرى، إيماناً منه بأن كل رؤ يا أدبية لا محالة تتفرّع عن رؤ يا سياسية وفلسفية وحضارية معيّنة، تغذّيها وتوجّـه خطاها. ولذلك فقد عقد مقارنة بين النظرية الجماهيرية، كونها بديلاً ثورياً عن كافة النظريات، وبين الأدب الجماهيرى كونه بديلاً ثورياً عن كافة المدارس الأدبية. وكما أفادت النظرية

الجماهيرية من إيجابيات مجمل تجربة الإنسان التاريخية والمعاصرة، ثم أضافت إليها خصوصية تميّزت بفرادة المواقف المختلفة فى معالجة المشاكل الإنسانية، كذلك فإن الأدب الجماهيرى، كمدرسة نقدية وإبداعية، وكما عرض المؤلف لها، أفاد من مجمل التجارب والتيارات والمذاهب الأدبية، وأضاف إليها خصوصية، تحدث عنها المؤلف فى مبحث «سمات الأدب الجماهيرى».

وأهمية هذه الدراسة، كما أسلفنا، أنها محاولة على طريق فتح آفاق جديدة لمعالم أدب جديد هو: الأدب الجماهيرى، خصوصاً وأن لبساً كبيراً يهيمن على مفاهيم هذا الأدب عند الكثير من الناس، وقد يصل الأمر ببعضهم إلى ترادف السذاجة التعبيرية والمباشرة الأسلوبية مع المفهوم الجماهيرى للأدب، أما فى هذه الدراسة، فإننا نصل إلى استنتاجات مضادة لهذه الظنون، وتتلخص هذه الاستنتاجات فى أن الأدب الجماهيرى، هو الأدب الذى تبحث عنه البشرية، بحثها الدؤوب عن النظام الجماهيرى سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً، كى توازن بين نزعات الإنسان وطموحاته، وبين نمط التعبير عن تلك النزعات والطموحات، حيث يكون فى أرقى حلة وأصفى ديباجة.

وهذه الدراسة تنظر إلى الأدب، مثله مثل السياسة والاقتصاد والاجتماع، قد أخذ منحىً انحرافياً، وحاد عن جادة الفطرة

الإنسانية الأصيلة، لذلك فقد حاول المؤلف ـ استناداً إلى تبنى القوانين الطبيعية للإنسان وللمجتمع ـ أن يقترح بعض المعالم التى ترشد إلى الطريق السوىّ. وبالرغم من الجهد الواضح المبذول فى هذه الدراسة، فإنها تبقى محاولة، لن تكـون الأخيرة فى هذا المضمار، بل ربما كانت أشبه بنواة، لا محالة ستثمر عطاءات شتّى، وستحرّض المبدعين على أن يدلوا بدلوهم فى هذا الموضوع المهم، مؤسسين رؤ يا إبداعية أدبية جماهيرية متكاملة. وانسجاماً مع الرؤ يا الجماهيرية للأدب، فقد أسمى المؤلف دراسته هذه باسم «مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيرى» ليشير إلى أن هذه الدراسة لا تدعى لنفسها أنها قد وضعت الأسس التى تتكامل بموجبها مدرسة الأدب الجماهيرى، بل إنها قد تواضعت تواضعاً علمياً موضوعياً، وأعلنت عن نفسها، على لسان مؤلفها وبقلمه، أنها تشكّل معبراً إلى مناقشة معطيات هذا الأدب، استناداً إلى الرؤ ية الجماهيرية للإنسان وللمجتمع، المستقاة من النظرية الجماهيرية، التى تعتبر المنهل الذى يغذّى مختلف مناحى الحياة الفكرية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية الشاملة عند الإنسان. وإن هدف هذه الدراسة الأساسى، هـو أن تعود بالذاكرة الإنسانية إلى فطرتها الأصيلة عبر العمـل الأدبى، محاولة ـ مثلها مثل باقى الدراسات التى تنحو هذا النحو ـ أن تبحث عن الحقيقة من منظور أدبى، التى يؤكد من خلالها الإنسان الجماهيرى، حريته فى عالم التعبير الكتابى، كما

يؤكد تلك الحرية سواءً بسواء فى مستوى السيادة (عبر ممارسة السلطة بالمؤتمرات الشعبية) أو مستوى الاقتصاد (عبر مبدأ شركاء لا أجراء) أو أى مستوى آخر من مستويات الحياة الإنسانية.

وإذ يتشرّف المركز بنشر هذه الدراسة، فإنه فى الوقت ذاته، يأمل من الأدباء والكتاب والمثقفين أن يولوها وقفة جادة، حتى نتمكن جميعاً من طرق أبواب كانت موصدة فى مجال القصة والرواية والشعر والمقالة، وباقى مناحى الإبداع فى المجال الأدبى.

شعبة البحوث والدراسات
المركز العالمى لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر

لماذا الأدب الجماهيرى ؟

سؤال يبحث عن جواب له . ولعل أولى بديهيات هذا الجواب يطل من خلال السؤال الكبير : لماذا الجماهيرية فى الحياة برمتها ؟ ويأتى الجواب واضحاً لا لبس فيه ولا غموض : « لتجسيد أحلام الجماهير ، وإعطائها بعداً حياتياً سلوكياً ، فكرياً جمالياً ، وجدانياً شاملاً». فالأدب الجماهيرى يصبح ، والحال هذه ، عنصراً من عناصر تجسيد هذه الأحلام ، وعليه أن يتجانس مع العناصر الأخرى بغية التكامل الجماهيرى ، من أجل الوصول إلى تحقيق الأدب العظيم المنشود . وثمة أمر في غاية الأهمية فى ما نحن بصدده ، وهو أن الأدب الجماهيرى قد شوّه مدلوله حتى أضحى يوحى عند البعض بالتبسيط المجانى المقارب للسذاجة التعبيرية . أما الحقيقة فإن الأدب الجماهيرى ، هو

نموذج فى غاية الدقة التعبيرية ، ولا يتقنه إلاّ ذوو البـأس الأدبى ، أصحاب القرائح الملهمة ، لأنه حصيلة التجارب الجماهيرية فى أصفى حالاتها توهجاً ، لذلك فقد وجب على النص الأدبى الجماهيرى ، أن يزرع الجمال مقروناً بالالتزام الناجم عن فهم عميق لبنيتى الإنسان والمجتمع . ولعل دور الأدباء فى إنماء إنسانهم ومجتمعهم ، يعد من أكثر الأدوار خـطورة بسبب تفرّد الأدب دون بـاقى الأنمـاط التعبيـريـة الأخـرى ، فى التواصـل مع أكثـر الشرائـح الإنسانيـة فى المجتمعات البشرية، فالفنون الأخرى، تبقى مهما كثر الاهتمام بها ـ محصورة ضمن أفق نخبة ما ، أو مناسبة ما . والأدب بطبيعة تركيبه ، يستمد من تلك الأنماط إيجابيات صفاتها : فيأخذ من الموسيقى النغم واللحن ، ومن الرسم الصورة ، ومن المسرح الحركة ، ومن الرقص الإيقاع ، وينسج كل ذلك فى سياق لغة سلسة أليفة غير مألوفة ، تحمل سمة الدهشة ، ويحاول ، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، تجنب الوقوع فى العثرات التى وقعت فيها تلك التجارب . وهذا الكتاب ، فى بابه ، يكاد يكون ضرورة إنسانية تمليها الحاجة إلى التكامل فى نسق الأحلام الجماهيرية . هذا كلام عام يتناول التوجهات الأدبية العامة لهذا العمل ، أمّا عن التفاصيل فى المعالجة ، فيجب التوقف عند بعضها بشىء من التمعّن والروية ، لنلاحظ بعض السمات العامة فى المنهجية فقد اعتمدناها فى سياق بحثنـا . وأول هـذه السمـات ، تتعلق بنمط أسلوبيتنـا فى

الكتابة ، فقد تعمدنا تلوين الأسلوب بشيء من الطلاوة والسلاسة والرقة والتخييل الرؤيوى عن طريق استخدام الصور البيانية أو التمثيلات المتنوّعة . بيد أن هذا الاستخدام كان خاصة إبلاغية يحتّمها سياق النص ، ولم نتحرّج البتّة فى اعتماد هذا النمط الأسلوبى ، فى سياق بحث أكاديمى ، لأننا من المعتقدين بحزم؛ أن البعد المعرفى الحازم فى مجال الأدب ، لا يتناقض فى أى حال من الأحوال ، مع آفاق التنويع البلاغى والتعبيرى ، خصوصاً إذا كان سياق النص يتلاءم مع ذلك التنويع. وفى اعتقادنا ، ثمة وهم خرافى ، فى النظرة إلى الأبحاث الأدبية الرصينة ، على أنها أبحاث تستدعى الجفاف ، وربّما تحيق بها الرتابة من كل حدب وصوب . لذلك فإن التنوع الذى اتسم به أسلوبنا ، نعتبره من السمات الإيجابية فيه ، والمتعمدة تعمداً عفوياً ، لا تصنّع فيه ولا إجهاد للذهن فى سبيل تحقيقه . وأما عن توزيع مادة البحث فى المعالجة ، فقد بدأنا الكتاب بمقدمة عامة حول مفهوم الأدب وتعريفه وتحديد سماته عن طريق عرض آراء شتى ، يعقبها أو يتخللها تحليلنا لها . ثم عرضنا للاتجاهات والمدارس الأدبية فى مختلف العصور ، ولعل البعض يتساءل لم هذا التعرض - وبشيء من التفصيل أحياناً - لتلك المدارس فى معرض دراسة الأدب الجماهيرى ؟ وجواباً على هذا التساؤل المشروع نقول : إن عرض تلك التجارب الأدبية السابقة على الأدب الجماهيرى ، لم يكن عرضاً حيادياً ، بل

كانت توجهه النظرة الجماهيرية ، التى نتبناها معياراً فى تقويم الأدب الإنسانى . ولذلك فقد جمعنا إلى العرض السردى ، بعداً تحليلياً ، يكتسب فى عملنا دلالتين : الأولى وهى مد القارىء بمعرفة تاريخية ميسرة ، تمكنه بسهولة ويسر ، من مقارنة النمط الجماهيرى بالنمط غير الجماهيرى فى مجال الأدب ، دون أن يتجشم عناء الرجوع إلى بطون الكتب بغية الحصول على هذه المعرفة ، وفى ذلك منع للتواصل الفكرى من الانبتار ، أما الدلالة الثانية فتبرز فى عدم ترك القارىء بمنأى عن التحليل الجماهيرى للأدب ، فيسبب لديه ذلك النأى ، الكثير من التشويش ، خصوصاً أن رواد كل مدرسة أدبية ومريديها ، يحاولون أن يظهروا إيجابيات تجربتهم دون السلبيات ، فيقع القارىء ـ خصوصاً ذاك الذى لم تؤهله ظروف حياته لنهل المعرفة الأدبية ـ ضحية الانتقاء المزاجى .
وبعد عرض المدارس الأدبية هذا ، انتقلنا إلى رحاب الأدب الجماهيرى ، مبتدئين بحثنا فيه ، بعنوان « الأدب الجماهيرى بين اللغة والاصطلاح » ، لنبين جذور هذا المصطلح فى التراث الإنسانى ، وقد بيّنا فى تضاعيف شرح هذا العنوان ، المفارقات التى عثرنا عليها ، وسوّغنا سبب وقوعها . ثم انتقلنا بعد ذلك ، إلى تعريف الأدب الجماهيرى تعريفاً عاماً ، سرعان ما اتجه نحو التخصيص ، بعد عرض سمات ذلك الأدب ، جاهدين فى إبراز صلاته بالآداب الأخرى التى عرضنا لاتجاهاتها ومدارسها ، مستنتجين منها تعريفاً دقيقاً

للأدب الجماهيرى يبين فحواه وحدود دلالاته . ثم انتقلنا بعد ذلك إلى مبحث شائق بعنوان « إرهاصات الأدب الجماهيرى فى التاريخ » ، فعرضنا لتلك الإرهاصات ووقفنا وقفة متأنية عند بعض نماذج الآداب الدينية ، معللين جماهيريتها بشكل يخدم سياق النص العام . وبعد ذلك انصرفنا إلى معالجة الأنواع الأدبية الجماهيرية . وقد أسهبنا فى كلامنا على الشعر ، وذلك بغية إعطاء مثل تفصيلى تحليلى يجسد الرؤ ية الجماهيرية فى الأنواع الأدبية ، ولذلك فقد اتسم كلامنا على الأنواع الأخرى بشىء من الإيجاز ، خشية الوقوع فى التكرار .

ولعل ثمة سمة مميزة فى أسلوبنا فى هذا الكتاب ، وهو كثرة تعابير « يجب . . . » ، «يجدر . . . » ، « من الملزم . . . » الخ . التى قد توحى ببعض الوعظية ، ودفعاً للوقوع فى أدنى التباس حول هذه المفاهيم ، نقول إنها مرسلة بدافع الحرص الجماهيرى على كل الأحلام لكى لا يدانيها الغسق وتبقى متوهجة فى بداءة الفجر . لذلك نتمنى أن تفهم فى هذا السياق فقط . ولعل هاجسنا الأول في كل ذلك ، هو التركيز على تحريض الأدباء للبدء بكتابة جماهيرية حقاً ، تعنى بكل الأبعاد الإنسانية ، وتعالج أدق المواضيع التى يختبرها الإنسان فى مجتمعه ، بفنّية لا تعرف الشحوب . وقد أسمينا كتابنا مدخلاً إلى مفهوم الأدب الجماهيرى لأننا لا ندعى

الإحاطة الشاملة بكل أبعاد هذا المفهوم ، بل إننا نعتقد أن هذا العمل هو لبنة من بناء متماسك البنيان ، لا محالة سيرى النور ذات يوم . ثم إننا قصدنا من وراء ذلك أيضاً ، أن يكون عملنا بمثابة الدليل الذى يدل الأديب والقارىء على حد سواء إلى مواطن الأدب الجماهيرى وكيفية معالجتها ، فإن نكن قد نجحنا ، فتلك غاية نصبو إليها ، وإن نك قد فشلنا ، فعزاؤنا أننا حاولنا .

مفهوم الأدب الجماهيرى

تمهيد :

قبل ولوج عالم الأدب والكتابة ، لا مندوحة لنا عن التعريج على مبحث ، نظنّ أن من المنطقى إماطة اللثام عن التباساته أو عن بعض ما يحيط به من غموض ، أو على الأقل نرى أن من واجبنا إقامة حوارٍ ما ، مع بعض الأفكار المتعلّقة بجوهر العملية الأدبية بغية إنارة سبيل البحث برمته ، وتحديد بعض معالم رؤ يانا وتخومها فى هذا المضمار . فبعض النقاد والعاملين فى مجالات الكتابة الإبداعية الأدبية ، يميّزون بين الأدب ودراسة الأدب ، تمييزاً يجعل من كل عنوان عالماً مستقلاً له بنيته الذاتية التى تتكافأ مع البنية الأخرى فى سياق المقارنة والموازنة ، ويعتبرون أن الأدب فن ، أما دراسته فهى

علم[1] . إن هذا التقسيم يفضى بنا إلى مغالطة ، تقودنا إلى الوقوع فى مفارقات ليست يسيرة ، وأول هذه المفارقات هى لعبة التوهّم فى إمكان إقامة علاقة تضادٍ ما بين الطرفين ، تجمع بين الجزء والكل ، فتعاملهما معاملة كل لكل . ومثل ذلك كمن يوازن بين دفقة من ماء الينبوع وماء الينبوع كلّه ، توازناً بين « شيئين » متكافئين متجانسين متساويين كمّاً وكيفاً . لذلك فإننا نسارع إلى القول إننا سنعتمد مصطلح « الأدب »[2] فى عملنا ليدل على مجمل ضروب الإبداعات الكتابية ، فى سياق التعبير الكلامى الجميل ، الذى يسمّى بالأدب الإنشائى ، ويشتمل على مجموعة من الأنماط الأدبية كالشعر والقصة والمسرح . . . الخ ، كذلك فإن مصطلح « الأدب » عينه ، اعتمدناه فى بحثنا ، ليدل على مجمل أنواع المحاولات التفسيرية والتوضيحية فى مجال الكتابة ، التى تتخذ من النماذج الأولى منطلقاً لها ، والتى سمّيت بالأدب الوصفى ، الذى يضم بين دفتيه : النقد ـ الدراسات البيانية والإبلاغية والتحليلية ، تاريخ الأدب . . . الخ .

---

(1) ويليك رينيه ، أوستن وارين : نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى . مراجعة حسام الخطيب . بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، 1981 .

(2) أنظر تعريف الأدب فى بابه فى هذا البحث .

مقدّمة تاريخية

توطئة :

«منذ البدء كانت الكلمة»[1] شعار تردده الأجيال، جيلاً إثر جيل، متّخذة إياه مثلاً سائراً، يحدّث الزمان عن شأو الأدب فى تاريخ المسيرة البشرية ، ومدى مساهمته الفعّالة فى إذكاء شعلة الإنسانية فى هيكل الفرد ، وقيادته من قيود كهوف الظلام ، إلى رحابة آفاق النور . وقد كابد الإنسان مكابدة مريرة من أجل « الالتقاء بالكلمة » لأنها كانت تمثّل بالنسبة إليه معراج الارتقاء من مصاف الحيوانية إلى جوهر الإنسانية .

---

(1) شعار منسوب إلى الكتاب المقدس ، بيد أنى لم أعثر عليه فى الطبعة التى بين يدىّ . وهى صادرة عن دار الكتاب المقدس فى العالم العربى .

فالكلمة فى سيرورتها وصيرورتها عبر العصور ، وتحوّلها من حال إلى حال ، هى أشبه بمرآة واضحة تعكس لنا مـزايا الإنسان فى كل المراحل الزمنية ، الموغلة قدماً فى حنايا التاريخ[1] . وما حدوث التكلّم العضوى إلاّ مرحلة من مراحل تكامل البنية العضوية للكائن البشرى ، والتى يجانسها حضارياً مرحلة حدوث التكلم بيانياً ، أى عندما بلغت الحضارة البشرية أشدّها وبلغت سبيل الوعى ومداركه ، فإنها قد عرفت فى اللحظة عينها مفهوم الكلام الذى سار بها إلى موطن التعبير الراقى بواسطة الأدب . والتكلّم البيانى الأنف الـذكر هـو اختصار معجز لحقب تاريخية طويلة الأمد من حياة الإنسان على وجه هذه البسيطة ، وتكثيف رؤ يوى لآياتٍ من محاولات دؤوبة وجادّة فى مضمار التعبير عند بنى البشر ، حسبنا أن نشير إلى أن الإيماء والإيحاء والرسم والتكرارات العدديـة والحركية والإشارات هى بعض من معارج التعبير عند الإنسان قبل اعتلائه سدّة الكلمة[2] . من هنا فإن تقارب المنشأ الكلمى

---

(1) لا بأس من مراجعة : أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الأدب فى العالم . القاهرة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الجزء الأول ، ص 1 - 19 .

(2) أرنست فيشر : ضرورة الفن . ترجمة ميشال سليمان . بيروت ، دار الحقيقة . ص 27 وما بعدها . قارن مع على شلش : قضايا ومسائل فى الأدب والفن . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 3 - 9 .

عند الشعوب قاطبة ـ إن لم نقل تطابقه ـ من جهة ، واختزان الكلمة فى ذاكرتها تراثاً هائلاً من التجارب الإنسانية والمكابدات الاجتماعية والفردية عند كل الأمم ، من جهة أخرى ، أدّيا فيما بعد إلى تشارك وجدانى ، فكرى ، حضارى شامل فى جزءٍ كبير من مفاهيم الأدب ، خصوصاً تلك التى تحاكى فطرة الإنسان الأولى قبل أن تمتد إليها يد الزيف والتحوير المصطنع . ففى ذهن كل قارىء فى الشرق والغرب على حد سواء ، ثمّة تصوّر ما لماهيّة الأدب ، قد يختلف عن تصوّرات الأفراد الآخرين في مجتمعه ، أو قد يتباين مع تصوّرات أفراد المجتمعات الأخرى ، بيد أن هذا التصور نفسه ، لا يمكن له أن يصل فى حال من الأحوال ، إلى حدود التناقض والقطيعة مع الآخرين ، بل إنه يبقى فى دائرة التنوّع الفكرى والاحتمالات الرؤيوية المتجانسة . من هنا ، فإننا نلاحظ أن مفهوم مصطلح الأدب ، عبر العصور ، وعند كل الأقوام ، قد تطوّر ، فى الأغلب الأعم ، فى خطّ تصاعدى يتماهى مع ارتقاء البنية الذهنية عند الإنسان من حيّز المحسوس إلى حيز المعقول ،من غير أن يعنى هذا الأمر رتابة انتظام الوتيرة نفسها ودقتها عند الجميع ، فالتواتر فى هذه الأنساق قد يتنوّع تبعاً لتنوّع الظروف الموضوعية والذاتية لكل

---

(1) قارن مع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . القاهرة ـ دار الفكر العربى ، الطبعة الرابعة ، ص 13 .

شعب . وفى صدد هذا الخط البياني التصاعدى الآنف الذكر ، يلاحظ وجود مفارقة مهمة جداً ، يجدر بنا الإشارة إليها ، وتتلخص فى أن التحوّل الدلالى للكلام من المحسوس إلى المجرد ، لا ينطبق فى حقيقة الأمر ، إلّا على المفردات دون السياقات . وللتدليل على هذه المفارقة ،يجب علينا أن نتذكّر أساطير الشعوب وملاحمها [1] ، خصوصاً فى بداءة نشوئها الأدبى وارتقائها من مراحل الصيد والرعى والزراعة إلى مختلف المراحل اللاحقة [2] فهذه الأساطير وتلك الملاحم ، تمثل بدون ريب ، الجانب العقلى اللامعقول عند تلك الشعوب ، علاوةً على تمثيلها الرمزى لكثير من مناحى السلوك الفردى والاجتماعى ، والتى تتمظهر فى هيئة إسقاطات متعددة الوجوه ، من هنا فإن النمط الخرافى فيها ـ الذى هو شكل من أشكال التجريد ـ أبعد ما يكون عن المحسوسية ، أو على

---

(1) قد تعمدنا إغفال مرحلة المشاعية الأولى من سياق التتابع المرحلى ، لأننا من المعتقدين بأن تلك الغياهب الموغلة فى عمق التاريخ ، لم تكن ملائمة لنضج الأساطير والملاحم ، التى لمّا تعطِ أكلها إلا متأخرة ، والتى كانت ما زالت فى رحم الخرافة التائهة فى شيوع التشتت ، ولمّا تصل بعد إلى تنظيم لا معقوليتها فى مشروع متناغم العناصر ، كذلك الذى نشهده فى تركيب الأسطورة والملحمة .

(2) لمزيد من التفصيل حول تطوّر الشعوب والآداب ، يستحسن الرجوع إلى : أحمد أمين وزكى نجيب محمود: قصة الأدب فى العالم. ج 1، ص 12 وما بعدها.

الأقل هكذا يبدو للناظر إليه لأول وهلة . ويبدو الأمر ، وكأن ارتقاء الإنسان فى سلم التطور التاريخى ، يلزمه أن يحدّ من هذا التجريد الخرافى ، ويقرّبه شيئاً فشيئاً من إطار المحسوسية ، وكأن وجهة السير فى النشوء والارتقاء قد أصبحت معكوسة كلياً ، لتنطلق من المجردات وصولاً إلى المحسوسات . ولتوضيح هذه المفارقة ، يجدر بنا تعليل حدوثها على هذه الشاكلة ، وربطها بموضوع بحثنا ، فنقول : إن تصور الأقدمين للمجردات ، كان يتّجه اتجاهاً حسيّاً ، فالخير يتجسّد فى شجرة ما والآلهة قد تتقمص جسد خنزير بريّ أو كهفاً من الكهوف أو صنماً من الأصنام أو إنساناً ما ، والشر قد يرتدى شكل العاصفة وما إلى ذلك[1] ، وصولاً إلى تجسيد كل ذلك فى طوطم[2] ورقية[3] يكثّفان المغازى الآنفة الذكر ويرمزان إليها مجتمعة فى تناقضاتها . ومن هنا فإن الرحلة

---

(1) تسمى هذه المرحلة بالأرواحية L'animisme أى حلولية الأرواح فى الطبيعة . راجع أنيس فريحة : أحيقار بيروت ، الجامعة الأميركية - ص 197 ، جبور عبد النور وسهيل ادريس : المنهل . بيروت . دار العلم للملايين ودار الآداب . ص 50 وفيه إحيائية ، أرواحية ، مذهب حيوية المادة (الاعتقاد بأن النفس هى مبدأ الفكر والحياة العضوية فى وقت واحد) .

(2) الطوطم : رمز للقبائل القديمة ، يعتبرونه مقدساً لأنه يحوى حسب زعمهم صفاء السلالة .

(3) الرقية : تعويذة يتّقى بها البدائى الأرواح الشريرة ، كبعض أنواع الخرز .

الأولى تبدأ من الذهن إلى المفاهيم ، عبر عربة الحس لتعود من هناك وقد أسقطت على الحس نفسه بمثابة « مجردات حسية». ولقد عبّرنا عن حالة الإيعاز الإسقاطى بمصطلح « التجريد الحسى » القريب من واقع حال عالم الفطرة تمهيداً للوصول إلى تحقيق الرمز ولعل هذا المصطلح يعادل الرمز فى خروجه من إطاره الوضعى إلى إطاره الدلالى ، إنما يفترق عنه بنمطية التكثيف الرؤ يوى وشفافيتها ، فهو بتأرجحه بين الكثيف واللطيف ، يحاول أن يسمو بالأول نحو الثانى لكنه يبقى مسكوناً بالصفاقة لا يستطيع منها فكاكاً ، فلا يصل إلى شفافية الرمز الواضحة[1] حتى فى استتارها البدئى . وإننا قد تطرّقنا بشىء بسيط من الإسهاب إلى هذه المفارقة ، أملاً بالقول أن الأدب منذ فجر نشوئه كان يحاكى فطرة الإنسان قبل أن تمتد إليه يد الاستغلال وتسخّره وفق بوصلة الأهواء النفعية الضيّقة الآفاق. فمن تلك الإنجازات الحضارية الرائعة ، تبدأ رحلة المعاناة المشتركة للشعوب[2]، وتبدأ أواصر البعد الإنسانى للأدب فى سلك درب الحياة ، معلنة أن شمس الصحراء العربية المحرقة وثلوج سيبيريا وغابات إفريقيا لا تغير أفكار

---

(1) محمد توفيق أبو على : الأمثال العربية والعصر الجاهلى (دراسة تحليلية) . بيروت ، دار النفائس ، ص 84 .

(2) أحمد أمين وزكى نجيب محمود قصة الأدب فى العالم ، ج 1 ، ص 114 ـ 115 .

الناس ومواقفهم من المشكلات الكبرى التى يعانون منها[1] ، وأن الإنسان وأدبه قيمتان تتأثران بالإنتاج ووسائله ، وبالظروف الموضوعية وأطرها ، ولكنهما يعصيان على الانصياع لها ، لأنهما أقوى من كل المعايير الضيّقة .

(1) المرجع السابق ص 158 ، قارن بـ عفيف عبد الرحمن : الأمثال العربية القديمة فى المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، العدد العاشر ، المجلد الثالث ، 1983 ، ص 12 .

ماهية الأدب

إن لفظ الأدب، مثله مثل كل الألفاظ تقريباً، تولد فى كنف التجربة الحسية المباشرة ثم ترتقى ذهنياً مع ارتقاء الشعوب وتطوّرها مفصحة عن دلالات اغتناء المسيرة البشرية . واللافت فى هذا المجال ، هو كيفية نمو هذا المصطلح عند الإغريق ، حيث لم يتأخر كثيراً حتى حطّ رحاله فى كنف الذهن مباشرة ، وسرعان ما امتد أفقياً وعمودياً فى البنية الذهنية ، حتى نسى الصلة التى تربطه بالدلالة الحسية الأولى ، وبدا وكأن الذهن نفسه هو مكان ولادة هذا اللفظ فى دلالتيه الوضعية والاصطلاحية ، مما أعطى للإغريق تجربة عريقة فى ميدان الفهم الأدبى ، فهم قد ربطوا منذ أمد بعيد بين الأدب الفكر ، جاعلين الكلمة logos على لسان أفلاطون تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة الكلمة فى آن معاً . وقد

بنى العقل الإغريقى على أساس هذه المقولة ، فرضية مهمة تتلخّص فى أن الأفكار المحددة ، لا يمكن التعبير عنها إلا بألفاظ محددة ، وما استعمال المرادفات synonymes فى الخطاب إلا دليل نقص فكرى ، لأنه مقاربة إلى المراد وليس المراد بذاته ، ولأن استعمال أية كلمة فى غير موضعها الدقيق ، سيؤدى إلى إحداث خلخلة فى نمطية العلاقة ، بين المؤلف والقارىء الذى سيستقبل ما لم يهدف الكاتب إلى إيصاله إليه(1) . وتمضى « الكلمة » logos فى مسيرتها التصاعدية لتنتج بعد قرون فى اللغة اللاتينية لفظة littera التى يدل مكنونها على الكلمة المكتوبة دون المنطوقة ، هذا المكنون عينه قد استلهمه الإنجليز والفرنسيون ، ونسجوا منه لفظى literature , litterature اللذين يرمزان إلى الأدب المكتوب (والمطبوع فيما بعد) ، منطلقين فى ذلك من مفهوم الرسائل « lettres » . الدال على كل مؤلَّف (بفتح اللام) يعالج أى ضرب من ضروب الفكر المتنوعة ، (وما زلنا حتى اليوم نستعمل الدلالة نفسها فى الكتابات الأكاديمية (الرسائل والأطاريح thèses) .

ولذلك فإننا نجد أن الإنجليز والفرنسيين لم يبارحوا الأفق السابق إلاّ فى تنوّع التفسيرات الأفقية أو الكمّية أما الألمان

---

(1) Peter West land: Literary Appreciation, the English Universites press, london 1950, pp. 71 - 75.

والروس فقد كانوا أكثر دقة وشمولاً فى التعبير عن ماهية الأدب من سواهم ، بإيرادهم لفظى Wortkunst و eslavesmost المرادفين لمصطلح « فن الكلمة » الذى يحوى « الفن » بإيحاءاته الكثيرة ، و « الكلمة » بتنوع دلالاتها ، ناهيك من أنه يشمل الأدب الشفهى والمكتوب(1) . أمّا عند العرب ، فيبدو أن هذه اللفظة قد مكثت طويلاً في حيّز الاختبار الحياتى ، قبل أن يستقرّ بها المقام فى حيز الاصطلاح ، وأن الأصل اللغوى يفصح لنا عن هذه الحقيقة ، حيث نجد فيه مدىً رحباً من تنوّعات التأويل ، فالأدب لغة(2) يعنى الدعوة إلى الطعام ، والظرف وحسن التناول ، والعدل والإعجاب والتعلم والتهذيب والفزارة ، وأمّا فى السياق التاريخى فلم ترد لفظة « أدب » فى العصر الجاهلى(3) ، بل ورد لفظ «آدب» عند الشاعر طرفة بن

---

(1) René Wellek & Austen Warren : theory of literature , A . W Bain & co . london 1949 , p 11 .

(2) ابن دريد : جمهرة اللغة ، مادة أدب ، الأزهرى : تهذيب اللغة ، مادة أدب ، الجوهرى : الصحاح ، مادة أدب ، ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ، مادة أدب ، الزمخشرى : أساس البلاغة مادة أدب ، الصنعانى : التكملة والذيل مادة أدب ، ابن منظور : لسان العرب ، مادة أدب ، الفيروز آبادى : القاموس المحيط مادة أدب .

(3) يرى المستشرق نالينو أن كلمة « أدب » مقلوبة عن كلمة (دأب) التى جمعها العرب على آداب ، كبئر ، آبار ، ثم نسوا دأب وتذكروا أدب .

العبد »[1] بمعنى الداعى إلى الطعام[2] ، بينما اكتسبت دلالته فى صدر الإسلام معنى التهذيب[3] ، ليضاف إليه معنى التعليم فى العصرين الأموى والعباسى[4] ، وصولاً إلى عصر ابن خلدون الذى عرف الأدب تعريفاً موسوعياً جعله يشمل كل المعارف[5] . ولعل مفهوم الرسائل lettres قد اتضحت أبعاده فى العصر العباسى مع أرباب الكتابة والتأليف ، فصنّف الجاحظ مثلاً رسالة فى القيان وأخرى فى التربيع والتدوير، وصنّف أبو العلاء المعرى « رسالة الغفران » وهكذا دواليك . . .

وظل الأمر عند العرب على هذه الحال إلى عصر النهضة ،

---

(1) فى قوله :

نحن فى المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتقره

(2) ومن هذا المفهوم تطورت دلالة الاصطلاح فى الأدب الذى سمى كذلك لأنه يأدب الناس إلى المحامد .

(3) استناداً إلى الحديث النبوى الشريف : أدبنى ربى فأحسن تأديبى .

(4) استناداً إلى ما أورده بعض القدماء عن المعلمين والأدب . أنظر ابن قتيبة : كتاب المعارف . تحقيق ثروة عكاشة ، دار المعارف 1981 م ، 547 - 549 .

(5) ابن خلدون ـ المقدمة ـ بيروت ، دار العودة 1981 ، ص 459 - 460 .

ملتقى الحضارات البشريـة وتفاعلهـا ، حيث التقى العرب سواهم فى مفهوم الأدب العام[1] الذى نعرفه اليوم .

(1) لمزيد من الاطلاع حول هذا الموضوع انظر :

— Buffon . Disours sur le style , lebrairie Hatier , Paris 1920 .

— Cressot , Marcel : le style et ses techniques , presses universitaires de France , Paris 1947 .

تعريف الأدب

إن حصر دلالات الأدب بألفاظ معدودة هو عمل أشبه بالمستحيل ، ومثل ذلك كمن يحاول دون طائل ـ أن يجمع ماء الينبوع المتدفق فى كأس صغيرة ، فلهذه اللفظة إيماءات فى أذهان الناس لا تدركها الكلمات ، فضلاً عن أن تنوّع التجربة البشرية وغناها ، قد أديا إلى تنوّع دلالات الأدب ، بيد أنها جميعاً تبقى بمثابة صور متعددة تعكس جوهراً واحداً . ولعل أسهل السبل فى هذا المضمار ، وأقربها إلى جادة الصواب ، هو سرد عدد من التعريفات ، بغية الوقوف فى نهاية المطاف على تعريف جامع مانع ؛ فقد قيل فى الأدب [1] :

---

(1) إننا تصرفنا فى صياغة بعض التعريفات ، لأن بعضها صيغ فى الأصل بأسلوب يفتقد إلى شيء من السلاسة .

أ ـ إنه فن الكلمة التى تعبر عن التجربة الإنسانية، بشكل يحدث الرضا الفنى، جامعاً ما بين المنفعة والمتعة[1].

ب ـ هو سجل حى لما رآه الناس فى الحياة ، بل هو تعبير عن الحياة وسيلته اللغة[2] .

جـ ـإنه يحيا بفضل الحياة التى تتمثل فيه[3] .

د ـ هو يستمد من الحياة مادته لكنه يدفعها ويوجهها[4]، بل يفسّرها وينقدها[5].

هـ ـ من أبرز صفاته: الوضوح وعمق الفهم وسمو الروح؛ والـوضوح أهم هـذه الصفـات؛ ويتجلّى من خـلال إحساس المؤلف بالصورة، أي بتركيزه الاهتمام على

---

(1) William Henry Hudosn : An introduction to the study of literature , 12 n ded. p: 10.

(2) المرجع نفسه ص 11 . قارن مع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص 20 .

(3) المرجع نفسه ، والموضع نفسه ، قارن مع عز الدين إسماعيل : المرجع نفسه والموضع نفسه .

(4) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 21 .

(5) Evans : litterature and science , George Allen & Unwin London 1954 , p p: 99 - 100 .

الشكل الجوهري للأشياء فى العالم المرئي وغير المرئى، بغية إيصال التجربة حارة إلى الآخرين[1].

و ـ المؤلف يذهب أبعد من دلالة الألفاظ ، فهو يسبر أغوار الذات البشرية بفضل الإيماءات الفنية التى تتناغم مع ذبذبات النفس والفكر[2] .

ز ـ لا يعرف بوظيفة محددة ، فهو على مر العصور ، قد أدى ورفض كل الأدوار الممكنة[3] .

حـ ـ مهما اختلفت مذاهبه وتعارضت وتباينت ، فإن جوهره واحد ، لأنه تجسيد للكيان الروحي للإنسان وبلورة له[4] ، وهو تنظيم للنزعات الفردية للأديب والقارىء معاً بتحويلها إلى شكل جمالى ، يجعل التجربة النفسية لهما محركاً لأنبل الدوافع[5] .

---

(1) Nathan Comfort Star: the Dynamics of Literature; Columbia Univ. Press, New York 1945, p. 22.

(2) المرجع نفسه ص 23 - 24 .

(3) البريس : الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين ترجمة جورج طرابيشي. بيروت، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، 1965 ، ص 209.

(4) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 8 .

(5) المرجع نفسه ، ص 11 .

ط ـ التجربة الأدبية الكبيرة تعطى معنى لنظام علاقات الأشياء فى الحياة[1] .

ى ـ إن الأديب العظيم يتأثر بالحساسية اللغوية لجماعته وعصره، ولكن حساسيته تطبع عصره بطابعها الخاص[2] .

ك ـ كل عمل أدبي خاص وعام ، فردى وجماعى ، ككل كائن له خصائص فردية ، بيد أنه يشارك الأعمال الفنية الأخرى فى الصفات العامة[3] .

ل ـ الأديب العظيم هو الذى لا يتملق مجتمعه بل يصدقه الرؤ يا والإحساس والتعبير[4] .

والآن وبعد استعراضنا لهذه الطائفة من التعريفات ، فإننا وجدنا أن أوجز التعريفات وأشملها هو القول : إن الأدب يعنى كل ما حملته لغة أمة من الأمم من نتاج فكرى ـ جمالى ـ وجدانى ، يجمع بين المتعة والمنفعة ، أو قل هو الفكر مزج بالعاطفة والحلم ليصبح الكلام المثقف المهذب الممتع للفرد وللجماعة .

---

(1) أنظر Starr فى كتابه السابق ص 22 .

(2) Marcel Creasot : le style et ses techniques , presses Universitaires de france , 1946 , P . 4 .

(3) . Welick & Warren: theory of literature p : 7.

(4) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص 45 .

المذاهب الأدبية ما قبل الأدب الجماهيرى المنشود

توطئة :

توزعت هذه المذاهب الأدبية ما بين اتجاهى المثالية والمادية؛ الأول منهما يرتكز على تسخير الواقع للفكر، بينما يستند الثانى إلى تسخير الفكر للواقع، وكلا الاتجاهين مغالٍ فى نهجه، لأنه يتعارض مع طبيعة الإنسان وتكوينه وفطرته التى نشأ عليها، فمن المسلّمات البديهيات، أنّ الإنسان مزيج متناغم من الجسد والروح والعقل والقلب، ولا يمكن له بحال من الأحوال أن يحيا سليماً ما لم تكن العلاقة بين طرفيه سليمة، طبيعية ومتوازنة.

ومما يؤسف له، أن التطور الزمانى قد غالى فى الدهشة الطفولية البريئة فى الأدب الإنسانى، التى كانت تعج بها

الآثار القديمة بعفوية ، تحمل فى ثناياها الكثير من الصنعة الفنية المتناسبة مع نبض الجماعة والفرد ، والتى لا تعرف البتّة أثراً للتصنع والزيف . ولعل الطابع العام لآداب تلك المرحلة الدافئة ، هو السمة الفولكلورية التى تجعل من العمل الأدبى طقساً جماعياً يساهم فيه الفرد ، بلا خوف أو وجل من ذوبان فرديته وسط المجموع ، بل على العكس من ذلك كان يشعر حينذاك بذاته تأتى إليه ساعة ترحل إلى الآخرين . فالشاعر القديم حينما كان يناجى آلهته ، كان يشعر بالفـرح يطغى عليه ، وبشوق محتدم يجعل الكلمات تنساب من تحت إلى فوقٍ كشلالٍ صاعدٍ من الأرض إلى السماء . وحينما كان الشعر يتخلّف عن ساح التجربة ، كان النثر يتهيـأ لخوض غمارها ، آخذاً المثل مطية له ، ماضياً ليعبّر عن أروع لقاء بين ذات الفرد فى صبوتها نحو ذات الجماعة ،وذات الجماعة فى بحثها الدؤوب عن الذات الأولى .

إذاً ، خـلاصة القـول فى عمليـة التـوزع بين المثـاليـة والمادية ، أن المصالحة بين الفكر والواقع هى الغاية المثلى التى ننشدها وندعو إليها ، شريطة الابتعاد عن السكونية ، والبقاء بعيداً عن الجمود ، الذى يساهم فى إخماد نار الصراع الجدلى المشروع والمتـوازن ، القائم على التـأثر والتـأثير المتكاملين بين عناصر الكون برمّتها ، دون الوقوع فى أى شكل من أشكال التضاد التى تفضى بنا إلى التنافر .

ولعل تقسيم المدارس الأدبية وفق اتجاهى المثالية والمادية ، فيه الشيء الكثير من الشطط ، ولا يخلو من التعسّف ، وذلك لتشابك تلك المدارس والفلسفات التى توجهها ، وتضيء لها خلفياتها الفكرية ، فالكلاسيكية على سبيل المثال فى مجتمع ماركسى أو اشتراكى هى غيرها فى مجتمع ليبرالى رأسمالى ، لأن القيم التى ينبغى محاكاتها فى المثال الأول هى غير القيم التى سيحذى حذوها فى المثال الثاني ، وقس على ذلك ، ناهيك من حاجة كل مدرسة من هذه المدارس الأدبية إلى شيء من منهج أخواتها ، فالكلاسيكية التى هى إفراز تاريخى لمرحلة ما قبل المجتمعات الاشتراكية تصبح حاجة ملحة فى بعض مراحل الفكر القومى فى المجتمعات النامية ، بغية استلهام الذات المشتتة فى حقب التاريخ ، وجمع شملها تمهيداً لإعادة صياغتها بشكل يتلاءم مع المعطيات التاريخية الموضوعية المستجدة . وزد على ذلك أن بعض المدارس قد انقسمت على نفسها ، فشق منها ظل مثالياً ، والآخر نحا نحواً مادياً ، كالواقعية على سبيل المثال لا الحصر ، التى ولدت وترعرعت فى كنف المثالية ، ثم سرعان ما شبّت وكسرت الطوق ودخلت صرح المادية .

ولم يقف الأمر فى هذه المدارس ، عند حدود هذا الانقسام ، بل تعدّاه إلى توظيف الرؤية الفلسفية عينها اجتماعياً بشكل متغاير ، كما هى الحال فى المدرسة الرومنطيقية فى أوروبا ، التى انقسمت على نفسها سياسياً ، من

غير أن يتجاوز الانقسام هذه العتبة ، مولّداً فى ذلك تيارين متناقضين لمقولة واحدة ، فأصبح هناك الرومنطيقيون الثوريون ، والرومنطيقيون الرجعيون ، وكلاهما كان يوظف الوقائع كما يحلو له ، مثل ذلك ما فعل الرومنطيقى الألمانى نوڤاليس فى نقده اللاذع والعنيف لغوته عن روايته (ويلهلم مايستر) والذى يصل به إلى تخوم الطعن والتجريح ، بينما ينصرف زميله شليجل إلى تمجيد هذه الرواية نفسها واعتبارها من ذخائر الإنسانية العظيمة[1] .

لهذا كله فإننا سنضرب صفحاً عن التصنيف السياسى - الفكرى الضيّق ، وسنكتفى بالتصنيف الفنى لأنه هو الأنجح والأسلم ، بيد أننا لن نجد حرجاً فى القول : إن المثالية والمادية وصورتيهما السياسيتين المعاصرتين الرأسمالية والماركسية ، تمثل وجهين متقابلين لجوهر واحد ، فحواه يتلخّص فى عدم تمكين الإنسان من عملية التكامل الكاملة فى علاقاته مع ذاته ومع العالم الخارجى ، ومن هنا فإن الحاجة أصبحت ماسة لإطلاق الأدب من قمقمه ، عبر الإفادة من مجمل التجارب البشرية فى وجهها الإيجابى المشرق[2] ، أملاً

---

(1) أرنست فيشر . ضرورة الفن ترجمة ميشال سليمان . بيروت ، دار الحقيقة ، ص 63 - 64 .

(2) سنفصل ذلك لاحقاً فى معالجتنا الموسعة لمبحث الأدب الجماهيرى ، بديلاً .

بتحرير الإنسان من ربقة العبودية التى تخبىء وجهها تحت أقنعة شتّى جاعلة من هذا الإنسان نفسه ، عصفوراً حبيساً ، تمتص زغرداته القضبان المطلية بالألوان البرّاقة للأقفاص المزركشة المتنوعة الأسماء والأشكال .

أهم المذاهب الأدبية [1]

الكلاسيكية : [2]

أول من استعمل هذه اللفظة ، الكاتب اللاتيني (أولوس جيليوس) فى القرن الثانى الميلادى فى « ليالى أثينا » ، وذلك بدلالة تقترب مما اصطلح عليه فيما بعد مدرسياً . و « كلاسيكى » نشأ فى الأصل مصطلحاً مضاداً لمصطلح شعبى populaire ، وقصد به الكتابة الأرستقراطية من أجل الصفوة المثقفة والموسرة class (e) ، وكانت دلالته فى البدء حكراً

---

(1) لمزيد من الاطلاع حول المذاهب المدرسية عامة أنظر:
أ ـ ياسين الأيوبى مذاهب الأدب ، معالم وانعكاسات طرابلس ـ لبنان ـ دار الشمال 1980 .
ب ـ محمد مندور . الأدب ومذاهبه .القاهرة ،دار نهضة مصر .

(2) لمزيد من الاطلاع حول الكلاسيكية أنظر :
أ ـ إيليا سليم الحاوى : الكلاسيكية فى الشعر الغربى والعربى . بيروت دار الثقافة 1980 .
ب ـ ماهر حسن فهمى وكمال فريد : الكلاسيكية فى الآداب والفنون العربية والفرنسية . القاهرة ـ مكتبة الأنجلو المصرية .

على صفوة الأعمال الأدبية اليونانية والرومانية ، ثم تطوّرت هذه الدلالة بعد عصر النهضة ، حينما أتيح للأدب الشعبى والفولكلورى إنتاج روائعه ، التى مكنته من دخـول رحاب مصطلح « كلاسيك » .

حديثاً ، بدايات هذه المدرسة الأدبية ظهرت فى القرن الخـامس عشـر الميـلادى ، مـع حـركـة الـرينسـانس (Renaissance) النهضوية ثم نمت وصلب عودها بعد أن تولّى رعايتها المباشرة ، لغوى فرنسى قدير هو (Budé) مؤسس معهد كوليج دو فرنس (Collège de France) ، الذى كان له أكبر الأثر فى إرساء الدعائم النظرية للمذهب الكلاسيكى ، بيد أن هذا المذهب ظل يتعثر فى مسيرته نحو تحديد آفاقه وتوضيح رؤ اه ، حتى تمّ له تبلوره الأسلوبى مع بدايات القرن السابع عشر الميلادى ، ليعنى فيما بعد كل أدبٍ يجسّد القيم الاجتماعية والمثل الإنسانية .

الاتجاهات الكلاسيكية :

إن المتتبع لمسيرة المدرسة الكلاسيكية ، يرى وكأن هذه المدرسة قد أضحت مدارس متنوعة ، لكل مدرسة اتجاه ، يلتقى حـوله ثلة من الأدبـاء يحـاولـون تفسيـر المسلّمـات الكلاسيكية ، كما يتوافق مع أمزجتهم ومصالحهم ، ويلتقون مع سواهم فى عمومية المنطلقات التأسيسية :

أ ـ **كلاسيكية قديمة** : وهى أم الكلاسيكيات ، وتقوم على مبدأ التقليد الكلى للإغريق وقد نشأت زمن اللاتين والرومان ، وازدهرت ولاقت رواجاً عظيماً فى عهد البطالسة، ومن أشهر من مثلها خير تمثيل ، مدرسة الإسكندرية ، التى عكف روادها على تقصى آثار اليونانيين القدماء بغية معرفة خصائص أدبهم بدقة ، ليصار إلى تقليدها بعناية ويسر . ومن إفرازات الكلاسيكية القديمة : فيرجيل الرومانى الذى وضع نصب عينيه تقليد هوميروس وثيوكريتاس ، وهوراس الذى افتتن بشعراء الإغريق الغنائيين ، وسعى إلى محاكاتهم ، بالرغم من امتلاكه موهبة نقدية عظيمة لم يسخّرها فى بناء أناشيده ، وشيشرون الذى دهش ببراعة خطباء اليونان ، فجعلهم القدوة المثلى ، ينهل من ينابيعهم .

وقد كان لهذه الكلاسيكية القديمة انعكاس ذو شأن فى العصور المتقدمة ، ولعل أفضل من جسّد رؤاها فى هذا المجال ، الأديب المسرحى الفرنسى راسين الذى كان يطمح أن يصبح نسخة أخرى عن المسرحى اللاتينى سينيكا ، وبوالو الذى جعل أعماله الأدبية تقترب من كونها تطبيقات لكل ما نادى به الشاعر اللاتينى هوراس . وقد ازدهر هذا النهج الأسلوبى فى فرنسا فى القرن الثامن عشر الميلادى ، وذلك لانشغال « العصر الأدبى » برمته عن متابعة سنة التطور الطبيعية ، بسبب انهماكه بكتابة الموسوعات ، وخصوصاً دائرة

المعارف الفرنسية L'Encyclopédie française التى منحت هذا العصر لقب عصر التنوير !

وفى إنكلترا ، كان للكلاسيكية القديمة رواد كثر ، ولعل من أشهرهم الكسندربوب وجون درايدن ، اللذين حاولا - دون طائل - إطفاء شعلة شكسبير وميلتون ، بسبب تجاوزهما - حسب زعم بوب ودرايدن - الكثير من المقاييس الكلاسيكية ، الأمر الذى أدى بهما إلى تحطيم مجموعة أسس كانت تعتبر بمثابة الأشياء المقدسة .

وفى إيطاليا ، لقيت هذه المدرسة من يلتفت إليها ويهتم بها ، ولكن بوتيرة باردة وبحضور أكثر خفوتاً مما هو عليه فى البلدان الأخرى ، حيث حاول الكاتب (جرافينا) تقليد اللاتينى هوراس ، بيد أنه فشل ، فجاء كتابه « مملكة شعر » نسخة مشوّهة عن أصل جميل . وفى ألمانيا لم تشعر الكلاسيكية القديمة بوحشة الغربة بل آنسها مجموعة من الأدباء ، منهم جوتشيد فى كتابه « الشعر والنقد » الذى حاول فيه محاكاة كتاب هوراس الآنف الذكر .

ب - **الكلاسيكية المحدثة:** ولدت وترعرعت فى كنف إيطاليا ، وتعهدها بالاهتمام والرعاية أديبان من أنبغ أدباء إيطاليا فى عصر النهضة الأوروبى وهما بوكاتشيو وبترارك اللذان حاولا فى ذلك العصر إخضاع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة ملغيان الهوة السحيقة التى كانت تفصل اللاتينية النخبوية

(الأرستقراطية) عن اللاتينية العامية الشعبية ، ثم حاولا استلهام قيم مجتمعهما عوضاً عن محاكاة قيم الإغريق واللاتين ، وقد نجحا إلى حد بعيد فى دخول الوجدان الشعبى لمجتمعهم وأصبحا متقدمين فى ذاكرة أبناء شعبهم على فيرجيل وشيشرون.

أما فى فرنسا فقد جسد كورنى وموليير خير تجسيد مقولة بوكاتشيو وبترارك الإيطاليين، فكانت أعمالهما تلقى كل احترام من الناس بعد معاناة مريرة ، خصوصاً عند موليير الذى جوبه بفشل ذريع فى بداية حياته المسرحية لأنه لم يكتف برفضه محاكاة النماذج اللاتينية بل اتجه إلى استلهام القيم الاجتماعية بعين نقدية تحليلية ، تحدد مواضع الخلل الاجتماعى بشكل واضح جلى ، عوضاً عن إغداق المدائح على الطبقة الأرستقراطية دون حساب ، كما جرت العادة سابقاً .

وفى بريطانيا ، جسّد هذه المدرسة ، شكسبير بوحشيته الأدبية الجميلة التى قربته فى بادىء الأمر من الرومنسيين وجعلته منهم فى نهاية المطاف ، فقد حطّم أكثر قواعد البناء المسرحى الكلاسيكى القديم ، خصوصاً الوحدات الثلاث : وحدة الحدث ـ وحدة المكان ـ وحدة الزمان . والحق يقال أن شكسبير كان يتسم بغرابة مذهلة تكاد تبعده عن المناخ الكلاسيكى ، لو لم ينهل مضامين أعماله من ينابيع الحضارة

الإغريقية واللاتينية ، والإيطالية التى وجه الأنظار إليها منذ العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة . ويكاد يكون شكسبير أباً جديداً للكلاسيكية المحدثة ، فأكثر الذين عملوا فى المسرح بعده، لم يستطيعوا البتة تجاوز ما دعا إليه وقاله شكسبير.

ج ـ **الكلاسيكية المعاصرة:** وقد جسّدها الأديب الفرنسى أناتول فرنس بقوله : « إن النقد مغامرة أدبية بين الروائع» أى بإطلاق حرية الأدب ، دون منهج صارم ، ينطلق من التقليد والمحاكاة . ولعل هذا الاتجاه كان يحمل تباشير المدرسة القادمة وهى ما سمى بالنيوكلاسيكية .

د ـ **النيوكلاسيكية:** كانت امتداداً عضوياً وطبيعياً للاتجاه السابق ، وجسّدها بعد الحرب العالمية الأولى : آزراباوند ، و ت . س . اليوت . اللذان رفضا التقليد معللين ذلك بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون فى خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبى ، وهى ليست محض قوالب جامدة تفرض قسراً على العمل الفنى ، خصوصاً إذا كان ناضجاً شكلاً ومضموناً فهو الذى يطبع المجتمع برمته بطابعه الخاص . وفى هذا الطرح وهذه الفرضية ترجيح صدى لصوتين عظيمين انطلقا من ألمانيا فى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر وهما جيته وشيللر .

أهم سمات الكلاسيكية :

1 ـ التطرف العقلانى :

إن الكلاسيكيين ينظرون إلى العقل نظرة تقترب من التقديس ، فقدرته تفوق كل القدرات الأخرى مجتمعة على حد تعبير الكلاسيكى الإنجليزى الكسندر بوب . ولقد أفضى بهم هذا التطرف إلى الوقوع فى فخ البرودة الشعورية التى لا تتلاءم كثيراً مع جوهر الأدب ـ إن لم نقل لا تناسبه البتّة ـ فضلاً عن أن هذه المبالغة فى استخدام العقل والاعتماد عليه ، لتجعل من العملية الإبداعية الأدبية ، مشروع معادلات علمية كتلك التى نعهدها فى مضامير العلوم الطبيعية والكيمياء والرياضيات . . . الخ ، فيصبح الفرق فى نظرهم بين النثر والشعر ، كالفرق بين الحكمة منفردة ، والحكمة نفسها مضافة إلى زهرة ، وقس على ذلك .

2 ـ الصرامة :

الأدب الكلاسيكى صارم فى تقيّده بالقوانين إلى حد يجعله على قاب قوسين أو أدنى من الميكانيكية الآلية ، فالوحدات الثلاث فى المسرح على سبيل المثال ، تعتبر بمثابة الآى المقدسة التى لا يمكن لأحد أن يتجاوزها ويبقى كلاسيكياً ، وقد مر بنا أن الكسندر بوب وجون درايدن ، قاما بحملة شعواء على شكسبير بسبب انتهاكه حرمة الوحدات فى العمل

المسرحي . وهنا يجدر بنا أن نشير إلى مفارقة مهمة فى هذا الخصوص ، مفادها أن الأدب الإنكليزى لم يكن اتباعياً بالقدر نفسه الموجود فى الأدب الفرنسى ، والشاهد فى هذه المفارقة ،مقارنة بسيطة بين مسرحيات شكسبير وكورنى .

3 ـ المفهوم الأخلاقى :

إن مهمة الأدب الكلاسيكى ، تكاد تنحصر فى مسألة واحدة ، هى إيصال المفهوم الأخلاقى إلى الآخرين ، وهو ، بطبيعة الحال ، مفهوم يتماهى مع طبقة الإقطاع والنبلاء والمترفين ، عبر محاولة التوفيق . بين الشكل والموضوع ، علماً بأن بعض الكلاسيكيين المتأخرين حاولوا أن يخرجوا من هذا الحيز الضيق ، ليجعلوا منهج الأدب الكلاسيكى سبيلاً إلى تجسيد كل القيم الخيرة فى كل مكان وزمان .

4 ـ تمجيد اللغة القومية :

الأدب الكلاسيكى يحاول ـ فى محاكاته الينابيع ـ أن يعطى اللغة القومية بعداً تمجيدياً ، يكون منطلقه فى إضفاء صفة الكمال على المثال المحتذى ، يعزّز هذه الفرضية ، أن الكلاسيكيين لا يختارون ، فى عملية المحاكاة التقليدية ، سوى الروائع من آثار القدماء ، هذه الروائع التى تمثّل أوج ازدهار الحضارة التى أفرزتها ، ستبعث معها لحظة انبعاثها ، اللغة القومية فى أصفى توهجها .

5 ـ الانعكاس :

إن قلم الأديب الكلاسيكى لا يفترق البتّة عن آلة التصوير إلا فى نمطية الوسيلة ، فهو مرآة جلية تعكس واقع الحال فى أكثر تفاصيله ، إن لم نقل فى كل تفاصيله ، فى بنية التاريخ ماضياً وحاضراً، وبذلك يصبح معيار الإبداع الكلاسيكى نسبة التماهى مع الطبيعة والقيم التاريخية والاجتماعية للشعوب ، التى تعنى فى عرفهم التعقّل والحقيقة .

6 ـ التناقض والمفارقات :

إن النقاد الكـلاسيكيين يرون أن مهمة الأديب الكلاسيكى هى البناء دون الهدم ، لذلك فهم يؤكدون على ضرورة متابعة الكاتب خطى من سبقوه من الأدباء ، فينهج نهجهم فى إرساء التقاليد الأدبية ، بيد أنهم فى دعواهم هذه قد وقعوا فى ثغرة كبيـرة تؤدى بهم إلى التناقض مـع منـطق الحياة نفسهـا. فالإغريق ـ وهم أرباب الأدب الكلاسيكى ـ لم يقلدوا أحداً ، بينما قلدهم اللاتينيون ، فكانوا أقل حرارة وتوهجاً وسطوعاً منهم . ترى أليس الأجدر بـالأديب الكلاسيكى الهـدم ثم البناء ، لأن البناء إذا تراكمت عناصره ، بمنأى عن الأساس المتين ، يصبح عرضة للتداعي والسقوط ، عند أول هـزة طفيفة ، ولعل المنطق الحيوى فى الكون كله يفصح عن هذه الحقيقة ، فالشجرة ـ والنبات عامة ـ تتوالد فى كل سنة ، ثم يأتى المشذّب فيصلح من حالها بين الفترة والأخرى ، لكى

تستمر فى رحلة الحياة . والخليّة الحية ألا تتجدّد باستمرار ، بغية عدم الوقوع فى هوّة الجمود ؟ وعندما يعييها الأمر ، ألا تقع أسيرة فى يد الترهل والشيخوخة والفناء ؟

الرومانسية :[1]

يرجع أصل هذا المصطلح إلى الكلمة الفرنسية Roman التى تعنى القصة الطويلة ، سواء أكانت واقعية أم خيالية ، شريطة أن تكون مفعمة بالعواطف . وقد تركت التبدلات الاجتماعية والفكرية التى تبدّت مظاهرها فى أوروبا ، آثارها الجلية فى دلالة هذا المصطلح وإيحاءاته . ففى القرن السابع عشر الميلادى ، كان معنى هذا اللفظ يدور ـ خصوصاً فى بريطانيا ـ حول الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح الذى لا إطار يحدد مدى جموحه ، والغراميات الملتهبة التى تبقى نارها متأججة فلا تخبو البتة أو يقترب من آتونها الرماد . بيد أن هذا المفهوم الموغل فى المبالغة ، قد خفف من غلواء نزعته تلك ، وغيّر فى وجهة سيره ، فإذا به فى القرن الثامن عشر

---

(1) لمزيد من الاطلاع على المدرسة الرومانسية أنظر :

أ ـ بول فان تيغم : الرومنطيقية . ترجمة بهيج عثمان . بيروت . دار بيروت 1956 .

ب ـ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ، نشأتها ، فلسفتها ، قضاياها ، آثارها . القاهرة مكتبة نهضة مصر .

يصبح متعلّقاً بالتأمل الفلسفى العميق ، وسبر أغوار الحقيقة الكائنة فى الطبيعة والإنسان والكون ، وإذا به يزدان بمسحة واضحة من الحزن الجميل ، وفى نهاية القرن الثامن عشر ، أدخلت الأكاديمية الفرنسية هذا اللفظ فى القاموس ، وأصبح يعنى الطيب والآسر والأصيل والمبدع ، بعد أن كانت جذوره الأولى يفصح بعضها عن نقيض هذه الألفاظ .

استخدم هذا المصطلح لأول مرة فى عالم الأدب عام 1776 م ، حينما أشار الباحث الفرنسى ليتورنير ، فى معرض كلامه على مسرح شكسبير إلى الرومانسية فى هذه المسرحيات ، وكان استخدامه لهذه اللفظة آنذاك غير دقيق بما فيه الكفاية ، فهو قد عنى بالسمة الرومانسية ، تلك السمة التى تطبع شخصيات بعض المسرحيات الشكسبيرية التى لا تفكر إلا فى نفسها وأهوائها ، حتى ولو كلّفها ذلك الحياة نفسها كما حصل فى مسرحية « روميو وجولييت » . وفى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى سلك هذا اللفظ طريق الاصطلاح الأدبى فى فرنسا . أمّا فى الأدبين الإنجليزى والألمانى، فقد انتظر هذا المصطلح قدوم القرن التاسع عشر ،لكى يتخذ له منحى دلالياً جديداً ، قوامه التغنى بجمال الطبيعة والابتعاد عن كل مظاهر الزيف الحضارية المصطنعة . وكان ذلك إفرازاً مهماً وخطيراً لبعض المناحى التى أفرزتها مرحلة العصر الصناعى فى أوروبا ، ولعل أبرزها كان ذلك الفشل الذريع الذى حاق

بجزء لا يستهان به من أحلام الإنسانية آنذاك . وقد ارتد هذا الفشل نحو الطبيعة ارتداداً تعويضياً compensatoire ، يستلهمها الحنان والصدق والبراءة والعفوية ، ويأنس لظواهرها فيبثها أشجانه ، خصوصاً بعد ما أيقن - وفى ذلك بعض وهْم - أن الآلة وعلاقاتها قد سرقت منه السعادة ، وأعطته بعض مظاهر خادعة كالبرق الخلّب لقاء تعبٍ مضنٍ وعرقٍ تمتصه كوى الاستغلال الفاغرة فاها . ولربما كان هذا الارتداد عينه يحمل فى طيّاته بعضاً من حنين مستتر عند الإنسانية ، إلى مرحلة بدائية موغلة فى القدم ، هى مرحلة الأرواحية أو الحلولية L'Animation أى حلول الأرواح فى الطبيعة . وبعد هذه الدلالة الارتدادية لهذا المصطلح ، جاء الناقد الألمانى شليجل ليضع النقاط على الحروف فى مسألة المدرسة الأدبية التى عرفت باسم الرومانسية مصنّفها نقيضاً للمدرسة الكلاسيكية ، وتبعته فى ذلك التصنيف الناقدة الفرنسية مدام دى ستال ، وكانت أول من فرّق بين الشعر الكلاسيكى والشعر الرومانسى . فى النصف الثانى من النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وبعد عام 1830 م بالتحديد ، فقدت الرومانسية شيئاً من زخمها ، بسبب تصاعد طبقة اجتماعية وسطى ، أخذت تبحث عن شىء من « الرزانة الكلاسيكية » فى الأدب ، فكانت النيورومانسية ، والتى أخذت منحىً ثورياً فى ألمانيا ، مما حدا بماكسيم غوركى فيما بعد أن يقول عن هذا الاتجاه الثورى إنه نسمة من نسمات الواقعية الاشتراكية .

الرومانسيات الأوروبية :

أ- الرومانسية الإنجليزية :

ترجع إلى عام 1711 م ، حينما أصدر الكاتب الإنجليزى (شافتسبرى) كتابه « الأخلاقيات » وفيه دعا إلى الهرع إلى أحضان الطبيعة ، لنهل القيم المثلى من خير وحق وجمال وعبقرية ، مشدداً فى دعوته على حرية الإنسان فى تحقيق ذاته ، ثم سار على نهجه (جيمس تومسون) صاحب « الفصول الأربعة » عام 1730 م ، وبعد ذلك تبعهما فى السبيل نفسه الشاعر (ادوارد يانج) مؤلف « خواطر المساء » عام 1744 م . بيْد أن النضج الرومانسى الحقيقى لمع نجمه فى بريطانيا مع الشاعرين توماس جراى ووليم بليك ، وبلغ قمة سطوعه مع الشعراء وردزورث، شيلى ، كيتس، بايرون.

ب ـ الرومانسية الألمانية :

تفردت ألمانيا عن سائر البلدان الأوروبية ، فى أنها استطاعت استيعاب نقمة العداء بين اتجاهى الكلاسيكية والرومانسية ، فآخت بينهما وتعايشا فى كنفها ، دون أن يكون التنازع على البقاء هاجس كليهما ، بل كان الصراع يدور حول إفادة المذهب الفنى للعمل الأدبى نفسه .

بدأت معالم الرومانسية الألمانية تظهر بوضوح ، مع ديوان « الكواكب والأفلاك » الذى اشترك فى تأليفه مجموعة شعراء

مدرسة جوتنجن عام 1772 م . تبعهم بعد ذلك « جيته » الذى ألف روايته الرومانسية المعروفة « آلام فيرتر » عام 1773 م . ثم جاء بعده شيللر بروايته « روبير » عام 1782 ، بيد أن كل هؤلاء جميعاً ، لم يشيروا إلى لفظ « رومانسية » فى معرض كلامهم على توجههم الأدبى . وظل الأمر على هذه الشاكلة ، إلى أن حدد شليجل معالم المدرسة الرومانسية إزاء المدرسة الكلاسيكية .

ج ـ الرومانسية الفرنسية :

إن جان جاك روسو يعتبر بلا منازع أباً للرومانسية الفرنسية وأهم روادها وأبعدهم أثراً فى مسيرتها ، بالرغم من كونه مسبوقاً إلى دنيا الرومانسية بيد أن أسلوبه الساحر وطلاوة تعابيره ،وانسياب ألفاظه ورقتها ، جعلت المهتمين بالأدب يؤثرونه على سواه أمثال شاتو بريان ومدام دى ستال و . . الخ ومما ميّز عشرينات القرن التاسع عشر فى فرنسا ، هو هذه الحرب المستعرة نارها بين الرومانسية وندّها الكلاسيكية ، وفى هذا السياق ، كانت تبدو ليلة افتتاح العرض الأول لمسرحية « هيرنانى » لفيكتور هيجو وكأنها افتتاح للعصر المسرحى الرومانسى فى فرنسا ، فقد بلغ الحماس فى نفوس المشاهدين قدراً كبيراً جعلهم يصعدون إلى المنصة ليلثموا الممثلين وهم فى أقصى حالات الانخطاف والانبهار . ومما يلاحظ أن هذه الآثار المسرحية الفرنسية ، التى حركت بواطن

أعماق الجماهير الفرنسية ، لم تقو على الصمود فى وجه الـزمن ، فانكفأت إلى ليله ، تاركـة فسحـة النهـار للشعـر الرومانسى الـوارد فى فصولهـا . ولعل هـذا ناجم عن أن المخزون العاطفى المكبوت عند الجماهير الفرنسية ، عهد المدرسة الكلاسيكية ، قد لاقى إشباعاً له فى المسرح الرومانسى ، بيد أن هذا الإشباع، الذى لم تسعفه البنية الفنية الناضجة المتعلقة بشروط العمل المسرحى الناجح، سرعان ما أصبح مألوفاً بحكم العادة، فاحتفظ الشعر بالسرّ العاطفى المكنون فيه.

د ـ الرومانسية الإيطالية :

إن التجربة الإيطالية مع الرومانسية تثير الغرابة والتساؤل الشـديد ، فبـالرغم من أثـر الأساطيـر والقصص الخيـاليـة والتاريخية الإيطالية ، فى انبعاث الحركة الرومانسية عند عدد من روادها فى البلدان الأوروبية ، فإن إيطاليا لم تساهم فى بناء المدرسة الرومانسية الأوروبيـة وتكاملهـا إلاّ فى حدود ضيّقـة ، ويكفيها فخـراً ، أنها كـانت الينبوع الـذى ارتاده شكسبير، بغية إرواء العطش الرومانسى لجزء كبير من مسرحياته. ولعل للسياسة أثراً فى تخلى إيطاليا عن دورها فى هذا المضمار التـأليفى، ففى معجم التـداول الإيـطالى، كـانت كلمـة رومانسى، تترجم دلالتها سياسياً لتصبح مرادفة لمعنى «ليبرالى».

هـ ـ الرومانسية الإسبانية :

المساهمات الإسبانية الرومانسية ظلّت خجولة كمثيلاتهـا

الإيطالية ، ولعل ذلك يرجع إلى سيطرة مفاهيم الكلاسيكية على مناحى الذوق الأدبى الإسبانى ، مما جعله يتفاعل مع الرومانسية ببرودة تصل إلى حدود الإهمال والانقطاع عنها .

أهم سمات الرومانسية :

1 ـ العاطفة الجامحة :

إذا كانت الكلاسيكية صنو التطرف العقلانى وتوأمه ، فإن الرومانسية صنوٌ للتطرف العاطفى والمعبر عنه ، فكأن كل الكبت الوجدانى الذى مارسته الكلاسيكية فى الأدب على الأحاسيس والعواطف، قد تفجّر ينابيع إحساس وشعور ، تكاد تثأر للقلب من العقل ، فتغرقه فى لجتها ، وتحد من حركته إلى الحدود القصوى الممكنة .

2 ـ الشعبية :

الأدب الكلاسيكى نشأ وترعرع فى كنف الصالونات والطبقات المترفة ، فجاء نقيضه الرومانسى ، وأخرج الكلمات من هذه المنتديات إلى الطرق العامة ، حيث تآخت مع الطبقات الشعبية وبدأت بالتعبير عنها ، ومن هنا فقد وجدنا آثار الرومانسية واضحة فى ازدهار فن الخطابة ، وفى نمو الصحافة واطرادها ، وفى شيوع التعليم الشعبى . ولعل أبرز أثرٍ للرومانسية هو صياغتها لمفهوم الفولكلور والتراث الشعبى ، فقد كانت تبحث فيهما عن الوحدة الضائعة لشخصية الفرد

والجماعة بغية إقامة الإلفة بينهما ، وكانت تجد فيهما احتجاج الشعب بأسره ضد الاستلاب الرأسمالي ، ولعل هذا المفهوم الرومنطيقي للشعب باعتباره جوهراً خارج الانقسامات الطبقية ، ما زال مثار نقاشات [1] كبيرة.

3 ـ تمازج الأنواع الأدبية :

الرومانسية صوت الثورة الفرنسية المدوى فى عالم الأدب ، وأول صداه بدا فى تقويضه دعائم القوانين الكلاسيكية الصارمة ، وخلطه الكثير من الأنواع الأدبية ، كخلط الثورة الفرنسية طبقات المجتمع بعضها بالبعض الآخر [2] ، فإذا

(1) نحن مع هذه النظرة ، شريطة أن ينظر إليها من زاوية جماهيرية ، لا يبلغها المجتمع إلا بعد طول صراع بين الذات الإنسانية ومصالحها ، وليس من زاوية الوعظ والإرشاد الفارغين من أى محتوى واقعى.

(2) يجب أن نفرّق جيداً بين خلط الثورة الفرنسية لطبقات المجتمع ، وطمس اللاطبقية الاجتماعية الذى ننشده فى النظام الجماهيرى ، فالأول يعترف بالطبقات معياراً للتصنيف الاجتماعى ، لكنه يحاول أن يصالح بينها ، أمّا الثانى فلا يعترف البتّة بالطبقية ، ويحارب ظلالها ، بالرغم من اعترافه بالفروقات الفردية ، والتمايزات الموضوعية للفرد وللجماعة ، أى إن الأول نمط يكاد يكون ميتافيزيقياً خالياً من مشروعية واقعيته ، خلا الرغبة النبيلة فى تحقيق هذه الغاية ، وذلك لأن هذه الفرضية نفسها قد تطرحها الرأسمالية ، بغية تخدير الطبقات المستغلة ، أما الثانى فهو نمط متوازن يسعى إلى تحقيق إنسانية الإنسان بشكلها الموضوعى ـ الذاتى المتكامل .

بفيكتور هيجو ، مثلاً ، يصبح عالماً أثرياً فى روايته (Notre Dame de Paris) وباحثاً اجتماعياً فى رواية (البائسون)[1] (Les Misérables) وقس على ذلك .

4 ـ المعيارية الفنّية :

المفهوم الأخلاقى الذى اعتبره الكلاسيكيون معيارهم الأدبى ، لم يكترث له الرومانسيون كثيراً ، حتى أضحى تأثيره طفيفاً لا يذكر ، ففى عرفهم ، ليس ثمة من كتاب يصح أن يدعى كتاباً أخلاقياً ، وآخر غير أخلاقى ، فالكتب تكون : حسنة أو رديئة ، وبالرغم من أنهم لم يوضحوا معيارية التصنيف بما فيه الكفاية ، فإننا نستدل من كلامهم على نفى المعيارية الأخلاقية ، بأنهم ابتدعوا بديلاً عنها ، ألا وهى السمة التعبيرية .

5 ـ الذاتية :

إذا كانت الكلاسيكية تذيب « أنا » الفرد فى عقل الجماعة المترف (أو المترفة) فإن الرومانسية تعزل هذه الأنا عن طغيان

---

(1) البائسون هى الترجمة الصحيحة للفظ Misérables ، وذلك لأنه جمع مذكر سالم مفرده بائس وقد أشرنا إلى هذا الأمر ، لأن العادة قد درجت عند مترجمى كتاب هيجو، بالقول : بؤساء فى ترجمة Misérables .

الكل ، وتبعث فيها مقوّمات التفرّد ، جاعلةً تحقيق الكثير من نزعاتها مثالاً أعلى يحتذى .

6 ـ الغرابة :

الرومانسى إنسان غامض ، ولعلّ غموضه يعود فى قسم كبير منه إلى مجافاته المنهج العقلانى ، ولذلك فهو يفضّل الشعر على الفلسفة ، والعاطفة على المنطق ، والأمل على التلاؤم والتكيف مع طبيعة الواقع ، والحزن على الفرح ، بل إنه يمجّد الألم ويعتبره نبراساً للحياة وسراجاً وهّاجاً . ولربّما كانت بعض هذه المزايا دليل ثورية فى الأدب الرومانسى شكلاً ومحتوى . ففى ثورية الشكل ، نقول إن بعض الغموض هو سمة الأدب الحى الذى يجعل الأيام تكتنه ما فى طوّيته من أسرار ، فيبتعد بذلك عن التقريرية والمباشرة . وأمّا عن ثورية المحتوى ، فنقول إن الإيمان بالأمل يولّد فى النفس حبّاً للتغيير نحو الأفضل ، ويبعد عنها شبح الخنوع والخضوع القهرى للاستبداد والتواكل ، ناهيك من حسن استخدام العاطفة وتأجيج نارها فى سبيل مآرب شريفة كحب الوطن والقيم الخيّرة فى كل زمان ومكان ضمن شروطها الموضوعية .

7 ـ التناقض والمفارقات :

تتصف الرومانسية بمبالغة حادّة فى نظرتها إلى الكون والإنسان ، جعلتها تصاب بشرخ جذرى فى صلب بنيتها ،

حيث توزع أصحابها بين اتجاهات متغايرة متباينة متناقضة كلياً ، فهذان هاينى ونيكولاوس لينو ، على سبيل المثال ، قد أخذا من الرومانسية الجانب الثورى ، بينما أخذ سواهما منها الجانب الرجعى . وهذان شيللى وبودلير قد أخذا منها الإلحاد ، بينما نهل منها سواهما الإيمان . وهكذا دواليك . . .

المدرسة الواقعية :[1]

لم تشهد مدرسة أدبية تبايناً حاداً ، كذلك التباين الذى شهدته المدرسة الواقعية فى مسيرتها التاريخية ، فتفرّعت بشكل يكاد يكون جذرياً ـ إن لم نقل بشكل جذرى ـ إلى

(1) لمزيد من الاطلاع على المدرسة الواقعية أنظر :

أ ـ عباس خضر : الواقعية فى الأدب . بغداد . دار الجمهورية . 1967 م .

ب ـ جان فريفيل : الأدب والفن فى ضوء الواقعية . ترجمة محمد مفيد الشوباشى . القاهرة . دار الفكر العربى .

ج ـ محمد حسين الطباطبائى : أسس الفلسفة والمذهب الواقعى . تعليق مرتضى المطهرة تعريب محمد عبد المنعم الخاقانى بيروت ، دار التعارف .

د ـ محمد مفيد الشوباشى : الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية . القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف ، 1970 م .

الكل ، وتبعث فيها مقوّمات التفرّد ، جاعلةً تحقيق الكثير من نزعاتها مثالاً أعلى يحتذى .

6 ـ الغرابة :

الرومانسى إنسان غامض ، ولعلّ غموضه يعود فى قسم كبير منه إلى مجافاته المنهج العقلانى ، ولذلك فهو يفضّل الشعر على الفلسفة ، والعاطفة على المنطق ، والأمل على التلاؤم والتكيف مع طبيعة الواقع ، والحزن على الفرح ، بل إنه يمجّد الألم ويعتبره نبراساً للحياة وسراجاً وهّاجاً . ولربّما كانت بعض هذه المزايا دليل ثورية فى الأدب الرومانسى شكلاً ومحتوى . ففى ثورية الشكل ، نقول إن بعض الغموض هو سمة الأدب الحى الذى يجعل الأيام تكتنه ما فى طوّيته من أسرار ، فيبتعد بذلك عن التقريرية والمباشرة . وأمّا عن ثورية المحتوى ، فنقول إن الإيمان بالأمل يولّد فى النفس حبّاً للتغيير نحو الأفضل ، ويبعد عنها شبح الخنوع والخضوع القهرى للاستبداد والتواكل ، ناهيك من حسن استخدام العاطفة وتأجيج نارها فى سبيل مآرب شريفة كحب الوطن والقيم الخيّرة فى كل زمان ومكان ضمن شروطها الموضوعية .

7 ـ التناقض والمفارقات :

تتصف الرومانسية بمبالغة حادّة فى نظرتها إلى الكون والإنسان ، جعلتها تصاب بشرخ جذرى فى صلب بنيتها ،

الأولى فى القرن الثامن عشر الميلادى ، من خلال كتابات « توماس رايد » عن مدرسة الفطرة ، وفق منهج يقضى بأن أشياء الإدراك ، لها وجود حقيقى خارج العقل المدرك . وجاء بعد ذلك الناقد « تين » لينادى بالنظرية الطبيعية فى الأدب فى مقدمة كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » مشيّداً صرح رؤياه على مبدأ العلاقة الجدلية بين السبب والنتيجة . إذاً ، فالواقعية هذه ، نداء مفتوح من النقد إلى الطبيعة البشرية ، التى لها قانون يمكن فهمه على حد تعبير أميل زولا ، وحينما يكون هذا النداء ، مرتدياً قناع العبوس القاتم ، فإن هذه الواقعة النقدية تصبح عدمية Nihilisme ، نجد بذورها فى مسرحيات الإغريق : ايسكوليس ، سوفوكليس ، يوريبيديس ، وثمارها الفن التراجيدى الذى وصل روما وتبنته الكنيسة .

= الفيلسوفين أنسليم وأبيلارد ووبليم الأوكامى ، وفى العصر الحديث ، أصبحت هذه الفلسفة مثار نقاش وجدل واسعين ، خصوصاً فى مضمار اللغة والبيان والأسلوب ، ومن أبرز من اهتم بها الناقدان إيربان عام 1939 م فى كتابه « اللغة والواقع » والثانى عام 1940 فى كتاب « طبيعة التفكير الإنسانى » وقد انتقل الصراع بعد ذلك من الواقعية والاسمية إلى الواقعية المادية والمثالية فالأولى تقول إن الواقع موجود منفصل عن تفكير الإنسان الذى ليس هو فى الحقيقة إلا اكتشاف ما هو واقع بالفعل ، بينما تقول الثانية : إن الحقيقة الكاملة لا توجد إلا فى فكر الإنسان الذى يضفى على الموجودات معناها .

أهم سمات الواقعية القديمة :

1 ـ إغفال ذاتية الأديب : ويعللون ذلك ، بأن الوجود مطلق ، وهناك قانون يحكمه ، فلا أثر كبير لشخصية الأديب وعالمه الداخلى الخاص ، اللذين يبدوان وكأنهما إفراز واقعى طبيعى لبيئتهما.

2 ـ الميكانيكية : تقوم فلسفة الواقعية على مبدأ تشريح الوجود ، كما قال فلوبير ، طرفاها السبب والنتيجة كما قال تين ، ولذلك فإن الكلام على الإلهام الأدبى فى هذا السياق ، فيه الشيء الكثير من الشطط ، حسب رأى برنارد شو وبلزاك ، ولهذا فإننا نرى خطورة هذا الطرح الذى يجعلنا نخشى على طلاوة الأدب وشفافيته أن يصبحا فى خبر كان .

3 ـ النفعية الفنية : الجمال كما يقول (شيلنج) هو المبدأ . والواقع هو الحَكَمُ ، والمنفعة الأدبية معيارها المنفعة المادية . وهنا نلحظ ابتساراً غير جميل لرأى هوراس الجميل القائل : إن الأدب يؤدى وظيفة المتعة والمنفعة فى آن معاً ، وليس بطغيان المنفعة على المتعة كما يشاء أتباع هذا المذهب الأدبى .

4 ـ الانفصال عن التراث : ينادى الواقعيون بأخذ الأدب من الواقع ، وليس من التاريخ ، ظانين أنهم بذلك يهربون من

النهج الاتباعى ، فيقعون فى هوة الانسلاخ عن التراث .

5 ـ التمثيل الواقعى : جهره أدبياً (ستندال) فى قوله : إن الرواية مرآة تسير على الطريق . فالتقى بذلك مقولة الانعكاس والمحاكاة الكلاسيكية ، مع تباين طفيف فى المنطلقات ، فالكلاسيكية تحصر همّها فى تقليد النماذج الأدبية الرائعة ، أما الواقعية فتهتم بتقليد الواقع ، علماً بأن بعض الكلاسيكيين يميلون إلى استلهام قيم واقعهم الاجتماعى بدلاً من الرجوع إلى بطون الكتب . وقد أدى هذا الالتباس بين الواقعية والكلاسيكية ، إلى ولادة خط جديد من المدرسة الأولى ، أصبح فيما بعد مدرسة أدبية مستقلة تعرف بالطبيعية ، تختلف عن الواقعية فى أنها تعاين الواقع بعين تحليلية Analytique .

6 ـ التوازن العقلى : وفيه الشىء الكثير من حضور الكلاسيكية . فمذهب الواقعية النقدية يقوم على مبدأ ذهنى ، مفاده أنّ كل شىء يزيد عن حده ، ينقلب إلى ضده .

7 ـ جدلية الإيجاب والسلب : تحمل الواقعية النقدية سمتين متناقضتين ، الأولى منهما إيجابية قررها (تفريد بن) حين قال : كل الأجناس متساوون أمام العدم (وقد اضطهد نتيجة لذلك فى ألمانيا الفاشية لأنه ساوى الجنس الآرى بالأجناس الأخرى) والثانية سلبية تجسّد العالم كابوساً

قاتماً أسود ، والالتزام العدمى فى كلتا الحالتين ينحصر فى حدود تذكرة الإنسان بنفسه وبإمكانياتها لكى يحسن استغلال حريته . وفى الحصيلة النهائية لتجاذب طرفى الجدلية ، يبدو أن الواقعية القديمة مثالية يذكى نارها الشوق كى تضمحل فى المادية .

ب ـ الواقعية الجديدة:

وتسمى الواقعية الاشتراكية ، وهو اصطلاح صاغه لأول مرة غوركى بديلاً مضاداً عن الواقعية النقدية تقوم هذه المدرسة الأدبية على أساس مبدأ الفلسفة الماركسية ، فترى أن الفكر أرقى أنواع النتاج المادى ، وأن الأدب مظهر مادى متقدّم ، ومن هنا فلا إيمان البتّة عندهم ، بوجود عالم علوى فوق هذا العالم المحسوس ، بل ثمة إيمان بحقيقة واحدة ، وهى تلك التى يصلون إليها عبر التجربة . للواقعية المادية اتجاهات عدة ، هى انعكاسات متباينة لأصل واحد هو الفكر الماركسى ، وهذه الاتجاهات تندرج فى ما يسمى بالاشتراكية الثورية ، والواقعية الاشتراكية والأدب الهادف ، والحتمية الاقتصادية والجبر التاريخى ، وجميعها تنادى بأدب البروليتاريا أى طبقات العمال والفلاحين (والمثقفين الثوريين فيما بعد) وهو أدب موجّه ضد الفكر المجرد المثالى الذى أفرزته البورجوازية والطبقة المتوسطة .

أهم سمات الواقعية الجديدة :

1 ـ التجريبية :

وهى صفـة العلوم، لا الآداب ، فحينما تقـرر الواقعيـة المادية ، أن الحقيقة الوحيدة المقبولة هى تلك التى تقررها التجربة ، تكون قد بترت التاريخ عمداً ، وفصلت الإنسان عن جذوره الكامنـة فى أعماق وجـدانه وضميـره المتراكمين ، حصيلة الأجيال والحقب ، فضلاً عن أنها تكون قد أغفلت حيزاً مهماً عند الإنسان ، ألا وهو الحيز الروحي ، الذى لا يمكن للأدب بحال من الأحوال أن يحيا خارج تخومه ويبقى أدباً ، خصوصاً إذا ما تذكرنا أن الأدب العظيم مهمته تنظيم الكيان الروحى للإنسان وحث التجـانس بين عناصـره بغية التلاؤم مع العالم الخارجى .

2 ـ الالتزام المادى :

وهو لا يختلف فى عمق جوهره عن الهاجس الأخلاقى عند الكلاسيكيين إلا من حيث المحمول ووجهة السير ، ولعل هذه السمة لا تبارح أى أدب فى أى زمان ومكان إلا فى التنوع الناجم عن تغاير الخلفيات الفكرية الموجهة للآداب . ودور الأديب الماركسى هو تجسيد القيم الماركسية بإبراز النواحى التى يمكن أن تؤدى إلى الثورة والتغيير ، وفق نمط فكرى محدد بمثال سياسى جزئى لا يحقق التـوازن كـاملاً بين

الشرائح الاجتماعية كلها . وحينما يطالب الماركسيون من الأدب تصوير واقع إنسانى لا يتصف بالترفع والحياد ، بل يتغذى بمعتقد أخلاقى كما يقول تولستوى ، فإنهم يحاولون ، دون طائل ، التوفيق المصطنع بين الذات والموضوع لأن الواقع الذى سيتجسّد فى نهاية المطاف ، هو واقع إسقاطى منسجم مع المثال السياسى والفكرى . يقول أحد كبار منظريهم الأدبيين الأوروبيين ، جورج لوكاش : إن غياب المعنى (أى الرؤ ية السياسية) ينزل بالفن إلى مستوى الوصف الطبيعى . وكأنهم فى هذا الأمر يعيدون تركيب عناصر المدرسة الطبيعية التى تفرّعت عن المدرسة الواقعية النقدية ، بجعل العين التحليلية فيها تبصر بواسطة مجهر ماركسى .

3 ـ الفنية وأزمة التوصيل :

إن الأدب الماركسى ، يعانى هذا المأزق ، فهو يدعو إلى التعبير عن الطبقات الفقيرة ، بأسلوب شفاف ، يظهر كل شىء . والحقيقة إن إظهار كل شىء ليس سمة الأدب الذى يحتاج إلى بعض الغموض المحبب ، بغية شد القارىء إلى النص ، وإغرائه بلعبة إيهام فنية جميلة يتسلل بها وعبرها محمول النص . ولعل المبالغة فى التبسيط الأدبى خصوصاً عند الشعوب النامية ، يقتل الفعالية الأدبية ، وإذا لم يستطع القضاء عليها فإنه يحولها إلى ما يشبه العمل اليدوى الحرفى .

4 ـ استلاب الإرادة الإنسانية :

إن الفكر الماركسى ، بالرغم من محاولته حمل هواجس شريحة كبيرة من شرائح المجتمع ، ألا وهى البروليتاريا ، فقد جرّد الإنسان من جزء كبير من إرادته وذاتيته ، وذلك بإصراره الدؤوب على إخضاعه للعالم الخارجى . وإن بعض ألوان التبسيط الماركسى فى اللعبة الفنية للأدب ، التى ترتدى ثوب الموضوعية الساذجة ، بغية إذابة شخصية الفرد إذابة تامة فى شخصية الجماعة ، معللة عملها بمصالح الطبقات المقهورة ، تقود الأدب الماركسى نفسه فى واضحة النهار إلى التمرّغ في أوحال السلعية ، وفق قانون لعبة العرض والطلب ، جاعلاً الجماهير ـ خلا استثناءات قليلة ، مردها إلى وجود أديب عظيم استطاع تجاوز الأفق الضيّق ـ لاهثاً خلف بعض شعارات تدغدغ عواطفه وتجعلها شبيهة بالغرائز ، من دون التمكن من سبر أغوار البعدين : العقلى والوجدانى عند الإنسان ، وزع الأحلام فيهما والشوق إلى تجسيدها فى آن .

5 ـ قوامة البروليتاريا :

إن حصر القوامة على البروليتاريا دون الطبقات الاجتماعية الأخرى ، معادل بصورة ما ، لنظرية الأجناس المقدسة التى نادى بها الناقد (تين) وأضرابه ، ونبذتها الحياة ، لأنّها ساهمت فى بعض إفرازاتها بتشويه وجه الحياة نفسها ، وقتل

بذور النماء الإنسانى الحر العادل ، ودليلنا فى هذا القول ، هو تذكر الأنظمة الفاشية كالصهيونية والنازية وسواهما .

6 ـ التغيير :

يقول ماركس فى كتابه : « رسائل حول فويرباخ » : إن الفلاسفة لم يفعلوا شيئاً سوى تفسير العالم بطرق مختلفة ، والمهم هو تغيير العالم . وفى الحقيقة ، إن النقاد الماركسيين ـ باعتمادهم على مقولة ماركس نفسها ـ يجافون الواقع التاريخى فى رحلته من الكينونة إلى الصيرورة ، حينما يقررون أن الأدب البرجوازى كان نشاطاً تأملياً وصفياً فحسب ، فالأدب آنذاك كان أمضى أداة كفاحية فى الصراع الطبقى ، تؤلّب الجماهير على الإقطاع وإفرازاته ، فمن الغبن إذاً تجاهل دور الأدب فى حلبة الصراع الإنسانى .

7 ـ الاقتصاد والأدب :

الاقتصاد والأدب : تنظر الواقعية الماركسية إلى الأدب ، نظرتها إلى ثمرة من ثمرات الاقتصاد ، بيد أن الواقع الموضوعى ، وباعتراف ماركس نفسه ، يناقض هذا الزعم ، ففى كتابه « رسالة نقدية فى الاقتصاد السياسى » يلاحظ ماركس أن الفن لا يواكب مسيرة العصر فى بعض الأحقاب ، بل قد يناقضها تماماً ، كما هى الحال فى الأساطير اليونانية التى لا تناسب البتة عصر الصناعة ، ومع هذا فهى ، كما يرى

ماركس ، تبعث الحيرة فى النفوس ببعثها المتعة الجمالية فيها . وبهذا الكلام ، فهو يعترف بموضوعية القيم الأدبية والفنية ، التى هى فى جوهرها ، أحد أشكال تمظهر البعد الإنسانى الكبير فى الذات البشرية ، مع اختلاف ظروف عيشها ونمط حياتها فى السياق الزمكانى [1] للإنسان ، بيد أن ماركس يعلّل نشوء هذه الظاهرة ، بالقول : (إن اليونان كانوا أطفالاً طبيعيين) وذلك بغية عدم الإقرار بوجود قيم إنسانية أدبية وفنية واجتماعية جوهرية تتجاوز العصور .

8 ـ أحادية النظرة :

إن مدرسة الواقعية الماركسية ، تدعو إلى قيام الفن والأدب والفكر فى جانب الحياة ، فأين نضع دوستويفسكى وهو قد عالج جانب الموت ؟ ولعلهم فى إصرارهم على البعد الأول دون الثانى ، كانوا يحاولون الهرب من مجابهة حقيقة وجود المجال الروحى للإنسان ، معللين هربهم بأنه نفى للماورائيات الطوباوية .

9 ـ الموضوعية:

يهاجم كافكا هذه الوظيفة فى الأدب الماركسى، بقوله إنه من غير الممكن الحكم على سياق الأحداث الأدبية بشكل موضوعى لا تتخلله انطباعات الذاتية المستترة فينا، فستندال

(1) الزمكانى : نسبة إلى الزمان والمكان .

الذى يتخذه الواقعيون الاشتراكيون نموذجاً متقدّماً للتحليل الموضوعى الأدبى، لم يكن قادراً على تصوير واقعه بهذا الشكل الجميل، الذى يهم الآخرين بقناع الموضوعية والتجرد، لو لم يرجع إلى ذاته يستبطنها[1] .

المدرسة الرمزية : [2]

إن الكلمات فى الأدب لا تستعمل لإيصال المعنى فحسب ، بل لها مهمة أبعد غوراً وهى إثارة الأحاسيس والإيحاءات ، وبفضل هذه المهمّة عينها ، فإن المعنى نفسه يصبح أكثر كثافة . وبهذا فإن الكلمة تكتسب بعداً تصويرياً لغوياً وآخر رمزياً إيحائياً جمالياً دلالياً .

والحياة نفسها قد أعطت النموذج البين فى هذا الشأن ، فالشمس عند كل الشعوب تقريباً لها دلالة الدفء والقوة ، ولكن العادة والتكرار قتلا الدهشة الكامنة فيها ، مما جعل

---

(1) الاستبطان : L'introspection : مشاهدة الذات ما يجرى فى الذهن من شعوريات بقصد وضعها لا تأويلها . وما هى فى الواقع إلا تذكر للماضى القريب أو البعيد .

(2) لمزيد من الاطلاع على المدرسة الرمزية أنظر :

أ ـ إيليا سليم الحاوى :الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى . بيروت . دار الثقافة 1980 .

ب ـ انطوان غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث : بيروت دار الكشاف 1949 .

بعض الأدباء يحوّرون فى وجهة سير الرمز فيها كما فعل ألبير كامو فى رواية الغريب L'Etranger حيث جعل الشمس تجسيداً لأزمة البطل. إذاً فالرمز الأدبى هو المقابل اللفظى لتجربة الإنسان كما يقول الناقد كينيث بيرك. كل هذه المقدّمات وما شابهها، كانت الإطار العام الذى حدد معالم الرمزية الأدبية، منذ إرهاصات نشوئها الأولى وحتى وضوح سماتها وازدهارها.

ولعل الإرهاصات الأولى للرمزيـة ، كانت كـامنة فى هـذه الأنماط الخرافية القديمة ، المبثوثة فى الأساطير والملاحم المجسّدة لكثير من الإسقاطات السلوكية عن طريق التمثيل الرمزى ، وأبرزها تلك الطقوس والشعائر التى كانت ترتدى شيئاً من الثوب الأدبى الرمزى فى الابتهالات والأدعية . ومن هنا فإن بعض النقاد يرون نشأة الرمزية فى كتاب الموتى عند قدماء المصريين، وفى الإلياذة والأوذيسه عند هوميروس الإغـريـقى، والـتى ـ أى الـرمـزيـة فـى المـلحمـتـيـن اليونانيتين ـ لاقت معارضة قوية لدى أفلاطون لإيمانـه بأن هدف الفن تعليمى ، ولذلك فقد طرد هوميروس من جمهوريته الفاضلة ، لأن دموع أخيل فى الإلياذة لم تعجبه . أما أرسطو فقد عارض هذا النهج الخطابى الوعظى عند أفلاطون فى كتابه « فن الشعر » .

حديثاً ، بدأت هذه المدرسة ، بـالظهـور فى أدب أهل الشمال مع (أبسن) فى النرويج ثم انتقلت إلى بلجيكا ثم

إلى فرنسا حيث ظهرت رسمياً وبشكل واضح عام 1886 م عندما أصدر عشرون شاعراً فرنسياً بياناً (Manifeste) نشر فى جريدة الفيغارو ، أعلنوا فيه عن تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية ، سواء أكانت شعورية أم لا شعورية ، أي بإلباس الفكرة المجردة شكلاً حسياً ملموساً متناغماً معها .

لقد عاصرت الحركة الرمزية الحركة التأثيرية فى الموسيقى التى نادت بحرية الإيقاع والنغم دون ضابط محدد إلا ضابط الإبداع والذوق، وتأثرت بفلسفة بيرجسون ودراسات فرويد النفسية ، وتأثرت بالرومانسية بشكل جعل الغموض الرومانسى رداء يلف الرؤ ية الفنية الرمزية ويجعلها مميزة عن سواها من مدارس الأدب .

الاتجاهات الرمزية :

مما لا ريب فيه أن الأب الروحى لهذه المدرسة هو الشاعر الفرنسى بودلير، الذى هو أب للجميع دون استثناء، بيد أنه وبعد عام 1886 انقسم الرمزيون إلى مدرستين : الأولى تتبع ڤيرلن [1] والثانية تتبع مالارميه[2] ، وكانت مدرسة فيرلين ذات

(1) فيرلين هو أحد تلاميذ أرثر رامبو الذى هو بدوره أحد تلاميذ بودليز .
(2) مالارميه هو تلميذ من تلاميذ رامبو أيضاً .

مسحة واضحة من الحزن وتعتمد البساطة الأليفة فى التعبير عن أفكار العقل الواعى وهواجس العقل الباطنى عند الإنسان . أما الثانية فكانت متطرفة وفعالية فى تحطيم كل القواعد القديمة ، ومن سماتها المميزة الاعتماد على الرمز وحده قيمة تشكيلية يطغى على مختلف العناصر الأخرى ويعوّض غيابها . الأمر الذى دفع بهذه المدرسة إلى أن تتطور فى هذا الاتجاه لتعطى السوريالية ومثيلاتها . وقد جسّدها أزراباوند وإيمى لويل ، وريلكه وسواهم من الشعراء .

أهم سمات الرمزية :

1 ـ مجانيّة الرعشة الفنّية :

الفن الرمزى مجانى الرعشة ، يهيم فى المتعة لذاتها ، وليس لشىء آخر مصاحب لها . فالشعر الجيد ، حسب رأى الناقد الإنجليزى الرمزى برادلى ، هو الذى يكتب من أجل الشعر . وهنا تحضرنا مسألة المقارنة بين الرعشة الجنسية والرعشة الأدبية ، عند الكائنات الحية بكاملها ، فلو طلبت الأولى لذاتها لانقرضت الحياة على وجه البسيطة منذ أمد بعيد، بعد أن تكون قد عاشت لحظات خيلاء ولذة فى ترنح أغصان الأشجار حين يأتيها اللقاح ، وفى هزات انشراح وحبور ، تجرد الإنسان من أى معنى من معانى مسؤولية العطاء .

ثم إن الأدب الإنسانى ، فى تصويره على هذه الشاكلة ، لا يفترق كثيراً عن زقـزقات العصـافير إلا من حيث الشكـل والهيئة .

2 ـ الروحية :

البعد الروحى طاغ على البعد المادى فى الاتجاه الرمزى ، ولذلك فالأدب الرمزى مشوب بالضباب الكثيف ، ولا يدركه سوى قلة متخصصة من المثقفين الذين يمتلكون الظروف الموضوعية ـ الذاتية التى تؤهلهم للقيام بهذا الأمر . وهنا نجد استحضاراً ، بطريقة ما ، للتأمل الإغرّيقى عند السادة الذين لم تشغلهم كثافة الواقع عن التفكر فيه والاستغراق فى مشاكله ، فى زمن الرق والعبودية ، وهذه السمة لا تبخس الرمزية حقّها فى قدرتها التصويرية المدهشة للمناخات اللطيفة الشفافة ، بيد أن مقاربة هموم الواقع فنّياً هو الذى يعوزها بغية نشدان التكامل .

3 ـ الشمولية :

إن الرمزية تصر على الإفادة من مجمل العلاقات الإيمائية القائمة بين الأنواع التعبيرية عند الإنسان خصوصاً فى اللون واللحن اللذين يرتبطان جدلياً بالكلمة . وفى هذا الربط إقرار مدهش لوحدة الوجود التى تكاد تصبح غيمة فى سماء الفنون والآداب .

4 ـ الاستلابية L'Alienation :

فى الرمزية نوع من القهر المستتر يطال الطبقات الشعبية التى لم يفسح لها فى المجال تاريخياً من أجل تأهيلها بغية فهم هذا الصفاء الفنى. من هنا فإننا نجد فى الرمزية لوناً من ألوان النزعة الكلاسيكية فى خدمة الطبقة الأرستقراطية ، وهى بهذا المعنى موقف عدائى ضد الأفكار الديموقراطية ، تجنح بهوس إلى النخبوية الأنانية التى لا سبيل إلى إنكارها .

5 ـ الجمالية :

تتسم الرمزية بالبعد عن الوعظ والإرشاد ، محاولة خلق الأشياء الجميلة ، بأسلوب لا تدانيه التقريرية المباشرة ولا تجد فيه حيزاً لإعلاناتها ، مجسّداً ما يجب قوله بعوالم رؤيوية خلّابة ترتفع بالمستوى الإنسانى من سطح الظواهر إلى قمم التعمّق والاكتناه ، عن طريق إثارة الانفعالات السامية ، التى تسبر أعماق النزعات والرغبات فى النفس فتطوف بها فى عوالم الجمال البهية ، لتقودها بعد ذلك إلى حيث الجوهر الإنسانى العظيم الذى لا يقوى عليه الزمان . وهى فى عملها هذا ، تشبه الريح التى لا تعرف الخمود والسكينة ، بل دائماً تبقى فى حركة مستديمة تزرع القلق الهنىء فى عمق الإنسان ، وتعصف فيه دفئاً ، فيتم اللقاح الأخاذ ، ويولد الواقع ـ الحلم ، عبر صورة تسمّر اللحظة فى ثناياها .

الصوفية الغربية [1] :

هذه التسمية تفسير للفظ (Mystism (e)) وليس للفظ Souff- ism (e) أى الصوفية كما عرفها التراث الإسلامى العربى خصوصاً والمشرقى عموماً [2] . ينطلق هذا المذهب فى إرساء مفاهيمه من مقولة أن كل البشر دون استثناء لديهم جانب

---

(1) للمزيد من الاطلاع على المدرسة الصوفية أنظر :

- نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1977 .

(2) الصوفية العربية (le souffisme) تفترق عن الصوفية الغربية فى حدة تبلورها ، فهى نمط سلوكى فلسفى له معجمه الخاص وألفاظه المميزة ، ونمط عيشه المتفرد . محوره الرئيسى هو الحب ولذلك فإن أصحابه يكثرون من مفردات الوجد والانخطاف وما شابهها من هذه الألفاظ الدالة على حالة الانبهار الدائمة ، والذهول المستمر . تمتاز آثاره الشعرية بكثير من الغنائية الغزلية الرقيقة الشفافة ، حيث نلحظ أكثر شعرائهم يحاكون حالة العشق الصافية الأرضية فى عشقهم الإلهى . أما نثرهم ففيه الكثير من التعقيد ، الأمر الذى يجعله فى غاية الصعوبة ، ولا بد لفهمه من تمرس بمفاهيم المتصوفة . من شعرائهم المشهورين : رابعة العدوية ، أبو يزيد البسطامى ، أبو الغيث بن منصور الحلاج ، الشيخ محى الدين بن عربى . من ناثريهم : أبو حامد الغزالى الشيخ ابن عربى ، ابن سبعين . أنظر سميح عاطف الزين : الصوفية فى نظر الإسلام ، دار الكتاب اللبنانى ـ 1985 م .

صوفى فى حياتهم ، تختلف فعاليته بين فرد وآخر ، وتجسيده سلوكياً يحتاج إلى تجاوز نمط مهم هو النمط التعادلى كما يسميه توفيق الحكيم وهو مرحلة توازن فى علاقـة الجسد بالروح ، بيد أن الصوفيـة تعنى طغيان البعـد الثانى على الأول ، بحيث يصبح زمام الجسد فى قبضة الروح . أول مفهوم علمى لهذه النزعة فى مجال الأدب تجلى فى الاهتمام بالتجربة البسيكولوجية فى الأعمال الأدبية ، وقد ظهر هذا الاهتمام بادىء الأمر عند أرسطو فى كلامه على المشاعر التى تستبد بالإنسان إزاء المسرحية المأسوية وفى ذلك تأكيد كما يقول أرسطو للقوى الميتافيزيقية عند الإنسان ، والتى يجدر بالأديب استغلالهـا وتوظيفهـا فى عملية التـطهير المنشـودة Catharsis إذاً ، هذه هى جذور هذا المذهب ، الذى نما وتصاعد حتى أصبح مزيجـاً من الزهـد السلوكى والرمـزية البيانية ، وقد ظهرت ملامحه الحديثة فى الكوميديا الإلهية لدانتى فى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ثم اتضحت معالمه أكثر فأكثر بدءاً من القرن التاسع عشر ، إلا أن اطرادها كان فى الجزء الأول من القرن العشرين .

سمات الصوفية الغربية :

علاوةً على السمة الرمزية فى الأسلوب ، فإنها فى محتواها تدعو إلى السمو والارتفاع فـوق تفاهـات الحياة اليـومية ، واهتمامات العالم الدينوى ، وكما يقول الناقد إدوارد أندرهيل

فى كتاب « الصوفية » عام 1929 م : إن الجمالية الفنية ينبغى أن تولد رعشة ، تماثل شوق العابد فى صلاته .

المدرسة الوجودية :[1]

مذهب أدبى ينتسب إلى الفلسفة الوجودية التى تقوم على إبراز الوجود وخصائصه وجعله سابقاً على الماهية ، وعلى الإيمان بالحرية المطلقة للفرد التى تمكنه من أن يمنح نفسه بنفسه مفهوم الوجودية ويملأ وجوده على النحو الذى يلائمه. يعتبر الفيلسوف سبينوزا محطة مهمة فى مسيرة ترحاله عبر العصور ، فقبل هذا الفيلسوف ، كانت آراء الفلاسفة تكاد تكون تنويعاً على رأى أفلاطون القائل أن مهمة الفلسفة هى البحث عن الماهية الثابتة التى لا تتغير مهما تغيّر المكان والزمان . ثم جاء سبينوزا ، فحصر مهمة الفلسفة برصد الحياة الفاضلة . أما هيجل فقد جعل المهمة تدور حول محور فهم

---

(1) للمزيد من الاطلاع على المدرسة الوجودية أنظر:

أ ـ جون ماكورى: الوجودية ترجمة إمام عبد الفتاح إمام . الكون سلسلة عالم المعرفة 1982 م .

ب ـ ريجيس جوليفيه ، : المذاهب الوجودية من كير كجورد إلى جان بول سارتر . ترجمة فؤاد كامل . مراجعة محمد عبد الهادى أبو ريدة . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .

ج ـ جان بول سارتر : الوجودية مذهب إنسانى (بيروت) دار مكتبة الحياة .

الذات الفردية بغية فهم العالم ، مضفياً صفة عقلية على الصلة التى تربط المطلق بالذاتى بحيث يستحيل فهم العالم المحيط بنا ما لم نتمرس بمعرفة ذواتنا . وقد تطرفت الوجودية فى اعتبار الذات مطلقة وموضوعية على حد تعبير كير كجارد ، الذى يقول إن الموضوعية وهم ، وحتى ولو وجدت فإننا لن نتمكن من إدراكها ، أمّا الذات فتجد التعبير المستمر عنها فى الانفعال الذى يعلن عن وجودها باستمرار وإلحاح ، وكذلك الأمر نفسه تقريباً نجده فى كلام هايدجر القائل : إن الشكل الوحيد للوجود هو وجود الإنسان ذاته لأنه يدرك وجوده ووجود العالم الخارجى معاً ، ليس بالعقل وحده ، بل من خلال الانفعالات ، ولعل ـ حسب ما يرى هايدجر ـ الخوف من العدم هو الشيء الوحيد الذى يؤكد وجود الذات الإنسانية . والوجودية تعالج مشكلات الانفعال والخيال والمسؤولية كما يقول سارتر موضحاً أن سلوك أى بطل روائى يصدر عن انفعاله ـ الذى هو فى الحقيقة انفعال الكاتب نفسه بإزاء موقف معين، ثم يرسم بخياله ـ الذى هو فى واقع الأمر خيال الكاتب نفسه أيضاً ـ الصورة التى سيكون عليها سلوكه، وبعد ذلك يتم الاختيار أى المسؤولية، لأن هذه الأخيرة نتيجة مباشرة من الاختيار، إن كان مبنياً على حرية.

أهم سمات الوجودية :

1 ـ السمة الفلسفية :

الوجودية تدعو بإلحاح إلى إفادة الأدب من الفلسفة بشكل

فهم ، لأن العقل عاجز عن إدراك الحقيقة كما تقول سيمون دى بوفوار رفيقة سارتر فى رحلة الحياة والفلسفة والأدب ، أو كما يقول سارتر نفسه : إن الظواهر الميتافيزيقية التى أعيت الإنسان فى إيجاد تفسير متكامل لها ، خير مستقر لها هو الأدب الذى يحمل فى طيّاته الصراع الدرامى المشابه للصراع الإنسانى .

2 ـ الالتزام :

كل فعل هو ، حسب رأى الوجوديين ، التزام تجاه الذات وموقف تجاه الذوات الأخرى . والالتزام الوجـودى لا يبرر كمبدأ سياسى ظاهر كما هى الحال عند الماركسيين ، فهو يقوم على إيمان الأديب النابع من نفسه شرط ألا يقف فى موقع مضاد للحق والخير والجمال ، بيد أن الواقع الوجودى فى الالتزام الفعلى شىء آخر ، فهذا المنحى ما هو إلا إفراز لمصلحـة رأسماليـة فى إبعاد النـاس عن ساحـة الصـراع الحقيقى ، القائم بين المستغلين (بفتح الغين) والمستغلين (بكسر الغين) ، فضلاً عن أن التزام الوجوديين انتقائى ضبابى غير مقنع لأنه ليس مسوّغاً بما فيه الكفاية ، فالشعر على سبيل المثال لا يناسبه الالتزام كما يرى سارتر ، هذا من جهـة ومن جهة أخـرى ، فإن قيم الحق والخيـر والجمال الوجودية أفضت بسارتر نفسه إلى أن يتعاطف مع نقيض هذه القيم ونعنى بها حركة الصهيونية .

3 ـ التنوع الأدبى :

يرى الوجوديون أن النثر أكبر قدرة على الالتزام من الشعر ، وذلك لأن الكلمة فى النثر توصل المعنى ، بينما نراها فى الشعر غاية بذاتها . فالكلمات أشياء عند الشعراء ، الذين يقفون بين الكلام والصمت حسب المفهوم الوجودى ، والنثر ينتزع الكاتب من حدود ذاته الضيقة ويربطه بالعالم الخارجى ، بينما يلتزم الشعر بعكس الصورة الذاتية وإبرازها .

4 ـ الغموض :

إن الكتابة الإبداعية ومثيلتها الاصطلاحية عند الوجوديين ، مشوبتان بالغموض فهم يتحدثون عن الخير والحق والجمال ، دونما أدنى تحديد موضوعى لمضامينها ، وقس على ذلك .

مذاهب أخرى :

1 ـ مدرسة الإنسانية الأدبية[1] :

التى بشر بها الناقد الأميركى (بابيت) ، لتكون ردة فعلٍ على الرومانسية وجماهيريتها وديموقراطيتها ، فكانت تتستر برداء الإنسانية لتمارس نقيضها ، ومن هنا فقد كانت نسخة مجددة للكلاسيكية التى أكل الدهر عليها وشرب ، وتضاءل

---

(1) لمعرفة المزيد عن « الإنسانية » الأدبية انظر : نبيل راغب : المذاهب الأدبية .

وهجها أمام سطوع الرومانسية خصوصاً فى فترة تنامى الحس الشعبى . وتنادى هذه المدرسة بتضخيم دور « الأنا » على حساب احترام القيم الاجتماعية ، فضلاً عن أنها تدعو إلى حماية التراث فى الوقت نفسه ، وقد يبدو الأمر لأول وهلة وكأنه يحمل سمة التناقض فى الجمع بين تفخيم الأنا على حساب القيم وحماية التراث ، بيد أن واقع الحل ينبىء عن تماسك كلى فى فرضية هذه المدرسة ، فالأنا التى تدعو هذه المدرسة إلى إعطائها الدور الأول على خشبة مسرح الحياة ، هى الأنا الأرستقراطية ـ النخبوية ، التى تمثل صفاء السلالة البشرية كما يزعم رواد هذا الاتجاه ، وأمّا القيم الاجتماعية التى تحضّ هذه المدرسة على الإقلال من شأنها إزاء تلك الأنـا ، فهى قيم أصابهـا السقم الرومـانسى ولم تعد تفى بالغرض فى ميدان التماهى الاجتماعى .

2 ـ مدرسة الإحياء الكاثوليكى[1] :

ورائدها الشاعر الأميركى المعاصر ت . س . أليوت .

---

(1) أنظر لمزيد من الاطلاع على تطور الأدب الأميركى وموقع ت س ـ إليوت فى حركته ؛ أنظر :

أ ـ جميل جبر الأدب الأميركى فى مختلف عصوره بيروت ، دار الثقافة 1961 .

ب ـ رويرت أرنست سبيلر : تطور الأدب الأميركى ، مثال فى النقد التاريخى . ترجمة توفيق صايغ . بيروت ، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر 1959 م .

وهى كالمدرسة السابقة حركة احتجاج على الفلسفة الفردية الليبرالية للطبقة المتوسطة ، كادت أن تخرج رائدها من سياق العصر الحديث ، نظراً للمبالغة التى انطوت عليها آراؤه ، خصوصاً فى ذلك الموقف العنيف من الإنجازات الحضارية فى مجال التكنولوجيا ، فقد حمل عليها ت . س . أليوت معتبراً أن هذا الرقى الزائف ، أصل البلاء فى انحطاط العلاقات البشرية . تعتمد هذه المدرسة فى جوهر منهجها على إحياء كلاسيكى ، بعيداً عن الانطلاق الرومانسى ، ويرتكز إلى ربط الدين ـ الكاثوليكى فى الأصل دون غيره ـ بالأدب ، ربطاً يعطى المقولة التالية : إن المقاييس الفنية هى التى تميّز الأدب عن سواه من الأنماط الفكرية والإبداعية ، أمّا الأدب العظيم فيميّزه من أقرانه اللاهوت والأخلاق . لقد بالغ إليوت بالقول : إن التقدّم الروحى وحده هو حل الإنسانية ، مغفلاً ـ أو متغافلاً عن ـ دور التقدّم المادى وأثره فى بنية الحضارة البشرية .

3 ـ السريالية [1] :

هى حركة أدبية وفنيّة تعتمد على اللاوعى L'inconscience

---

(1) لمزيد من الاطلاع لا بأس من قراءة:

- Breton, André les Manifestes du surréalisme, Gallimard, 1972.
- Corrouges M.: André Breton et les données fondammentales du surréalise. collecton les Essais Gallimard 1950.
- Durozoi C. et le cher bonnier B: le surréalisme, larousse 1972.

أو العقل الباطنى للإنسان رائدها عـالمـا النفس الفرنسيـان الشاعر أندرة بريتون وفيليب سوبو ، وإن كان أصلها المباشر يعود إلى الرادية التى قادها الفنان والمفكر الفرنسى تريستان ستار عام 1916 ، الذى اخترع هذه الكلمة ليعنى أى شىء ولا شىء وسمتها الأساسية الآلية الحادة المباشـرة التى ترادف العفوية الأدبية spontaneité litteraire ويعلل مؤيدوها سبب هذا التوجه اللاواقعى الآلى بالقول إن السريالية تتعامل مع اللاواقع لكى تلقى بنظرة جديدة على الواقع نفسه تزيد من معرفتنا به وتوثق من وشائج علاقاتنا بانعكاسات تفاصيله غير المرئية أمام أعيننا ، وأمّا عن الآلية الأدبية ، فهم يزعمون أنها دليل على صدق التعبير عند الأديب ، الذى لا يجعل العقل الواعى يفسد لحظة الانعتاق . لذلك فإن السريـالية تستمـد مضامينها من الأحلام ، سواء أكان ذلك فى اليقظة أم فى المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع فى سياق تتابعه لمنطق السبب والنتيجة ، ومن هواجس عالم الوعى واللاوعى على السواء ، شريطة الابتعاد عن الأسلوب الجدلى . ولعل خير إفراز لمضامين السريالية ، كان ذلك الشعار الذى غزا وجدان شبيبة فرنسا فى فترة الستينات من القـرن العشرين والقائل :«Oubliez ce que vous avez appris et Commencez par le rève» وترجمته باللغة العربية : «إنسوا كل ما تعلمتم وابدأوا بالحلم» . جذور هذه المدرسة كما يؤكد الفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزى هربرت ريد مستقاة من الرومانسية ،

التى تنطلق من الواقع لكى تحلّق فى عالم الخيال ، ممهّدة بذلك لقدوم السريالية ، وذلك لأن الخيال نفسه ليس سوى الاصطلاح الجديد لما سمى بعالم اللاوعى . وقد توهّم بعض النقاد ، أنّ ثمّة فارقاً بين الرومانسية والسريالية فى نمـطية الاستجابة لمعطيات الواقع ، فقالوا إن الأولى نزعة هروب والأخرى حركة مواجهة ، أما نحن فلا نرى مثل هذا الفرق ، إلاّ فى اتجاه الهروب ، الأولى تهرب إلى الوراء ، أما الثانية فتهرب إلى الداخل والأمام ، ويقيناً فى هذا المجال ، أن الأمر قد ينقلب إلى ضده فى عملية المقارنة ، فتضحى الرومانسية حالة من المجابهة المحمودة الآثار نسبياً ، وتنقلب السريالية إلى داء خبيث ، يجب استئصاله . فالرومانسية جابهت زيف الرأسمالية المستغلة (بكسر الغين) والتى تجسّد استغلالها فى طبقـة تملك زمام المـال والسلطة والأدب، «فكـان تنـامى الاتجاه الرومانسى متساوقاً مع ارتقاء طبقتين جديدتين ساهمتا فى بدء عصر جديد ، عن طريق موقعيهما المالى والسلطوى المرموقين ، ولعـل العصر الصنـاعى يشهد لـلأولى بالآثـار الإيجابية ـ قبل أن تنكشف ملامح الزيف الرأسمالى فى عصر الصناعة نفسه ـ ، أما الثانية فكثيرة هى الإنجازات السياسية التى كانت من ثمارها ، ولعل الثورة الفرنسية ـ قبل أن ينقشع عنها الضباب ـ هى خير مثل على هذه الإنجازات عينها ، أما السريالية ، فلا نجد أنها أنجزت شيئاً من هذا القبيل ، سوى تخريجها أجيالاً من الناشئة، حطبـاً لنار الضيـاع والفراغ،

بفعل خداعها البراق ، الذى سرعان ما يغرر بالنفس المكبوتة ، خصوصاً إذا لم تكن قد تمرست بالمسؤولية ، أو كانت مبتورة الثقافة ، يعوزها النضج . يبقى أن نشير إلى وهم آخر علق فى أذهان السرياليين وبعض النقاد، فى تعليل اعتماد هذا الضرب من الأدب على اللاوعى، بالقول: إن هؤلاء فى عملهم هذا ، يجعلون التجربة الأدبية تعكس كل الدقائق التى تدور فى خلد الإنسان ،وبذلك فهو حينما يرى نفسه مبعثرة أمامه بين طيات الحروف يحس بالطمأنينة والراحة وفى هذا سبق للسريالية على الرومانسية . وفى رأينا ربما كان العكس هو الصحيح ، فسعادة الإنسان ، تكاد تكون مدينة لعدم رؤيته كل شىء ، وإلاّ لأضحى أتعس مخلوق على وجه الكون ، وقد أصاب أحد العلماء ، حين أشار ، فى معرض حديثه عن بعض أنواع الفيروسات ، إلى أن الإنسان صاحب حظ عظيم ، لأنه لا يتمكن من رؤيتها بالعين المجرّدة ، ولولا ذاك ، لأصابه الهلع وسقط مغشيّاً عليه .

أدب ومذاهب :

مما لا شك فيه أننا قد لاحظنا وجود ثغرات عدة ، قد توزعت على مجمل المدارس الأدبية التى عرضنا لها بإيجاز ، أعطانا صورةً نحسبها كافية لإبانة الوجه الحقيقى لهذه المدارس ، وإن كنا قد أغفلنا بعض التفاصيل التى لا يتسع لها سياق البحث . ولعلّ هذه الثغرات مردها فى المستوى

الأخير ، إلى محاولات حثيثة ساهم بها أفراد وطبقات ، أدت إلى إكراه الأدب على السير فى اتجاه لا يتماشى كلياً مع عفويته ، وفطرته التى هى انعكاس حى متحرك للعفوية والفطرة التى كان يتصف بها الإنسان متذ البدء قبل التحوير المصطنع لبعض الميول . وهكذا فقد أدّى هذا التدخل السافر إلى تشويه مسيرة الفطرة الإنسانية التى كانت تصبو إلى تحقيق ذاتها فى كل عصر ومصر ، وعندما كان يتحقق لها بعض هذه العفوية ،كانت تفاجأ بسيل عارم من الاستغلالات تنهال عليها من بعض الاتجاهات ، جارفةً معها قسماً كبيراً من تربتها. من هنا ، فإننا نعتبر أن كل التجارب العظيمة التى انضوت تحت لواء هذه المدارس ، هى جزء من التراث الإنسانى العظيم ، يشكل زاداً لبنى البشر ، لكل جائع نصيب منه يقيته ويسد حاجته، ريثما يبدأ بإنتاج تواصله مع ذلك التراث العظيم نفسه . بيد أننا ورغم كلّ هذا الذي أوردناه، فإننا لا نقر بواقع تلك التقسيمات التى اعتمدتها المدارس الأدبية فى تقويمها للأدب، لعدة أسباب منها:

أ - إن بعض هذه التصنيفات جاء معتمداً على معيارية المضمون ، بينما جاء البعض الآخر ، معتمداً على معيارية الشكل ، فكيف لنا أن نقيم الموازنة بين أدبين يختلفان فى منطلقاتهما ، ويتباينان فى تحديد القيمة التى تعتمد أساساً للقياس لديهما .

ب ـ إن غموضاً شديداً يلف هذه المدارس ، بحيث أننا نرى الإيعازات المعيارية غير دقيقة فيها تماماً، فالخيال مثلاً ، نراه تارة سمة من سمات الرومانسية ، وتارة أخرى وجهاً من وجوه الرمزية ،دون إيضاح كاف لمثل هذه الالتباسات فى هذا الصدد .

جـ ـ التجزئة سمة من سمات هذه المدارس ، فكل مدرسة تنتقى وجهاً من وجوه الحياة وتجعله كل الأدب ، وفى هذا مغالطة بيّنة لا تحتاج إلى نقاش وجدال .

د ـ الذاتية طاغية على هـذه المدارس، حيث إن النـظرة الأدبيـة ـ التحليلية على وجـه الخصوص ـ بعيـدة عن الوضوح الرؤيوى الإبداعى .

هـ ـ ارتباط هذه المدارس قاطبة برؤية سياسية ضيّقة ، جعلها تتحول يوماً بعد يوم إلى هامش التاريخ الإنسانى .

بيد أن هذه الملاحظات وسواها، لا تغفـل المساهمـة العظيمة لتلك المدارس فى إذكاء الصحوة الأدبية فى مرحلة أو مـراحل سـابقة ، وقـد يبقى بعض أثرهـا متوهجـاً لحقبـة مستقبلية ، ولذلك فقد عرضنا لها وسجلنا هذه الملاحظات ، بغية الإفادة منها فى تصور مفهوم الأدب الجماهيرى .

مفهوم الأدب الجماهيرى

الأدب الجماهيرى بين اللغة والاصطلاح :

قبل الحديث عن مصطلح الأدب الجماهيرى ، لا مناص لنا عن التعريج على صيغة اشتقاقه فى اللغة العربية . ورب قائل يقول : لماذا خصصتم هذه اللغة فى هذا التعريج دون سواها من باقى اللغات الحية . وجواباً على هذا التساؤل المشروع نجيب : إننا فعلنا ذلك ، نظراً لتفرد اللغة العربية فى علاقاتها مع دلالة هذا المصطلح ، بين أخواتها من لغات بنى البشر . وسنبين ذلك فى تضاعيف البحث ، لكننا سنستبق النتائج ، لنسارع إلى التنبيه إلى أمر فى غاية الأهمية ، ومفاده أن هذا التركيز على لغة العرب فى عملنا ، لم يقصد لذاته ، بل جاء عفوى السياق ، ضرورى الوجود ، وليس ثمة من دافع يملى

إثباته سوى دافع العلم والمعرفة المجرّدين ، فلا يتـوهمن أحد ، أننا قد تعمّدنا إدخاله فى تحليلنا. الأدب الجماهيرى لغاية فى نفس يعقوب ، وللتوضيح نقول : إن عملنا يدور حول مراقبة مجمل إفرازات النشاط الأدبى ـ وقد عرضنا ذلك سابقاً فى مفهوم الأدب وتعريفه ومدارسه واتجاهاته ـ من زاوية إنسانية شاملة ، بغية اكتناه مفهوم يعبر عن جوهر الحقيقة الإنسـانيـة فى أصفى حـالاتهـا بـروزاً وهـو مفهـوم الأدب الجماهيرى . من هنا ، نرى أن ما ورد فى اللغة العربية من دلالات حول هذا المصطلح الذى نعالجه ، لا يتناقض البتّة مع ما ورد فى سائر اللغات ، وإن كان يتباين مع بعضها تبايناً مشروعاً ، يعود إلى الظروف الموضوعية والذاتية لكل لغـة وشعب ، الأمر نفسه الـذى تجده فى مستـويات عـدة من مستويات اللغة نفسها ، وقد أشرنا إلى التباين ، درءاً للوقوع فى أى سهو ، وزيادة فى أخذ الحيطة والحذر ، علماً بأننا نرى ـ وببساطة كلية ـ نقصـاً فى الدلالـة فى سائـر اللغات الحية ، لم تساهم ظروفها الموضوعيـة والذاتيـة فى تفادى وقوعه ، فجاءت اللغة العربية ـ وكأنها أوكلت من الإنسان نفسه ـ تعوّضه بغية تكامل الدلالة الاصطلاحية وفق المنظور الإنسانى الشامل . ولعل مثل اللغة بين سائر اللغات ، كمثل إنسان فرد ، بين سائر أفراد مجتمعه ، مهمّته أن يشدّ أزر الآخرين من أجل النهوض بأعباء الحياة . ولذلك ، فلربّما شاءت الأقدار ، أن يكون للّغة العربية أن تلعب هذا الدور ،

دون سائر اللغات ، فهل نتجنّى على الـواقع والحقيقـة ، ونغمطها حقّها بحجّة عدم الوقوع فى هوّة التعصب والشوڤينيّة والتقوقع . . . وما إلى ذلك من الألفاظ التى قد يسوقها بعض الذين تسوّل لهم أنفسهم إطلاق الكلام على عـواهنه ؟؟؟ بالطبع لا ، فإننا لا نجد فى ذلك غضاضة ، بل نرى فيه مدعاة فخر مردّه إلى السعي فى خدمة الحقيقة ، وإلزامـاً تحتّمه حياديّة العمل ، وصدقاً يتجانس مع نبل المقصد .

فى اللغات الأجنبيّة ـ بالنسبة إلى اللغة العربية ـ وخصوصاً الأوروبية منها ، كالألمانية والفرنسية والإنجليزية والإيطالية ، ليس من صلة دائمة بين دلالة لفظة « الجماهير » فى جميع استعمالاتها وأصلها اللغوى . ولعل هذا الأمر مشترك بين سائر الألفاظ فى تلك اللغات ، وسبب نشوئه يعود إلى عامل الزمن وبنية الدلالة فى كل لغة . فاللسان العربى لم يزل محتفظاً بنمط نحو أداة بيانية متكاملة فى التعبير عن الانتقال من عبارة الهيجان الطبيعية ـ المستوى الأول للحس ـ إلى الكلمـات التى تعبّر عن معان ـ يجيش بها الوجدان ـ المستوى الثانى للحس وانتقاله إلى ما فوق الحس ـ كالانتقال من « آخ » التى تفيد التوجّع إلى الأخ والأخوة[1] . . . وقس على ذلك ، أما اللفظة فى اللغات الأوروبية المعاصرة مثلاً والتى تطوّرت عن اللغات اللاتينيـة ، المتطورة بـدورها عن اللغـات الهنديـة

---

(1) أنظر زكى الأرسوزى المؤلفات الكاملة ، المجلد الأول ، ص 46 .

الأوروبية القديمة ، فهى تنهج فى دلالتها نهجاً آخر ، قوامه الرمز أى إن الكلمات تصبح مجموعة رموز تعبر عن معانٍ ، فالعلاقة بين الصوت والمعنى تصبح قائمة على العرف لا على رابطة طبيعية بينهما ، يضاف إلى ذلك أن هذه الكلمة تخضع فى تطوّرها لمبدأ التقليد اللفظى ، فتتأثر من اختلاف الشقة بين المقلد والمثال ، بحيث ينتهى الأمر على مدى الأجيال إلى تبدل معالمها . وخير دليل فى هذا المجال ، هو أن الفرنسيين اليوم المثقفين منهم على وجه الخصوص ، أصبحوا لا يفقهون شيئاً من أدبهم المعاصر للأدب العربى فى العصر العباسى ، إلا إذا كانوا من المختصين بدراسة اللغات الرومانية[1] .

ونعود إلى متابعة تحليلنا للصلة فى لفظة « الجماهير » بين مجاليها اللغوى والاصطلاحى عند اللغات غير العربية ، لنجد أن هذه اللفظة تنأى بكليتها عن سياق الألفاظ ويبقى معناها مكتنزاً فى سياق الكلام، فلو شئنا ـ على سبيل المثال ـ الإشارة فى اللغة الفرنسية إلى جمهور العلماء، لاكتفينا بالقول les savants ، وإن شئنا تحديداً أكثر دقة وشمولاً ، لقلنا tous les savants، ثم إننا لو راقبنا لفظ الجماهير بما يفهم منه الطبقات الشعبية لوجدناه يتوزع فى ألفاظ شتى لا صلة اشتقاقية بينها وبين الأصل اللغوى ، من ذلك قولهم : les masses , les prolitariats , le peuple وكذلك لو حاولنا أن

(1) المرجع نفسه 49/1.

نصف أو نسمّى الجموع التى تحضر عرضاً مسرحياً ما ، لقلنا فى اللغة العربية : الجمهور أما لو حاولنا أن نعبر فى اللغة الفرنسية مثلاً ، لقلنا les spectateurs ، مع الإشارة إلى أننا فى اللغة العربية نستطيع القول : جمهور المشاهدين ، لكن لفظ « جمهور » وحده فى هذا السياق يكفى . ثم إن صيغة « جماهيرى » ، ليس لها أى مرادف دقيق يأتى لفظاً واحداً ، ولربما يلاحظ هذا الأمر من يعمل على ترجمة أشياء تدور حول الأفكار الجماهيرية[1] ، فهو يهرب لا محالة من ترجمة « جماهيرية » وظلالها إلى عبارة « النظرية العالمية الثالثة » ، وإيحاءاتها ليحتمى بها فى تبيان مقاصده . أما فى اللغة العربية ،فإن أصل هذه اللفظة اللغوى ، ما يزال مكتنزاً فى دلالتها الاصطلاحية ، يعطيها مدى رحباً من الأفق الدلالى . ولإظهار ذلك جلياً، فإننا سنعمد إلى ما ورد فى باب « جمهر » عند العرب ، ونعرض له مع شىء من ربطٍ بين الجذر الوضعى والفرع الاصطلاحى متوخين فى ذلك اكتمال

---

(1) أنظر :

A - Moammar El Kadhafi : le livre vert : première partie : la solution du problème de la démocratie « le pouvoir du peuple » .

B - Moammar El Kadhafi : le livre vert : deuxième partie : la solution du problème économique « le socialism » .

C - Moammar El Kadhafi : le livre vert : 3ème partie les fondements sociaux .

الصورة بين الطرفين فى ذهن القارىء . فإن أول ملاحظة تسترعى الانتباه ، هو ذلك النحت (نوع من الاشتقاق اللغوى عند العرب)[1] الكامن فى بنية اللفظة ، والتى نرجح أنها آتية من لفظى[2] «جمر» و « جهر » وكلاهما يفصح عن الإبانة المتّقدة . أما فى « جمهر » [3] فقد ورد : « جمهر له الخبر» : أخبره بطرف له على غير وجهه وترك الذى يريد (لاحظ البعد الانتقائى والذى سنفصله جلياً إبّان الكلام على سمات الأدب الجماهيرى)، يقول الكسائى : [4] إذا أخبرت الرجل بطرف من الخبر وكتمته الذى تريد قلت : جمهرت عليه الخبر (لاحظ السمة الجدلية فى قولهم جمهر له وجمهر عليه) .

---

(1) انظر صبحى الصالح : دراسات فى فقه اللغة . بيروت ، دار العلم للملايين ، 1983 ، باب النحت .

(2) راجع هاتين المادتين فى : ابن دريد : جمهرة اللغة ، الأزهرى : تهذيب اللغة ، الجوهرى : الصحاح ، ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ، الزمخشرى : أساس البلاغة ، الصنعانى : التكملة والذيل . ابن منظور : لسان العرب ، الفيروز آبادى : القاموس المحيط ، الزبيدى : تاج العروس : بطرس البستانى : محيط المحيط ، الشرتونى : أقرب الموارد ، عبد الله البستانى : البستان ،أحمد رضا : متن اللغة .

(3) راجع مادة جمهر فى كل المعاجم الواردة فى الإحالة رقم (1) .

(4) أحد علماء اللغة عند العرب وكان ينتسب إلى المدرسة الكوفية فى علم النحو التى كانت تناوىء المدرسة البصرية ، بيد أن الكوفى كان يتعاطف فى بعض الأحيان مع معطيات المدرسة البصرية .

يقول الليث[1] : الجمهور الرمل الكثير المتراكم الواسع (فهل ستجد دلالة أفصح من هذه الدلالة على كثرة الجموع) .
يقول الأصمعى [2] الجمهور من الرمل : هى الرملة المشرفة على ما حولها المجتمعة (ألا نستطيع أن نستشف من ذلك بعداً اصطلاحياً فى ارتقاء الدلالة نحو الجماهير التى تنهض من السفح إلى القمة حين تعى مصالحها وتجتمع فى سبيل تحقيقها) جمهور كل شيء : معظمه . . . جمهور الناس جلهم (ألا نستطيع ربط هذا المعنى بالقول إن الأدب الجماهيرى يعبر عن أكبر عدد من أفراد المجتمع ، لأن القول بالتعبير عن كل أفراد المجتمع يفضى بنا إلى الوقوع فى وهم طوباوى ، ولعل القول يعبر عن كل الشرائح الاجتماعية هو الأكثر دقة) .

جماهير القوم : أشرافهم (ألا يحمل هذا التفسير فى طياته نبوءة برفع الغبن والظلم عن الجماهير وبإعطائها حقوقها المشروعة ، بينما نرى لفظ جماهير فى سائر اللغات يفيد عن الطبقات المغلوبة على أمرها والمستضعفة والمهانة المحتقرة). الجماهير: الجماعات: واحدها جمهور (لاحظ سمة الدقة في التخصيص: فالمجتمع ليس جمهوراً بل عدة

---

(1) أحد علماء اللغة عند العرب والذى يكثر ابن منظور فى لسان العرب من الاستشهاد بآرائه .
(2) أحد رواة الأشعار عند العرب وأحد علماء لغتهم المشهورين .

رؤية جديدة ، تنشد التعبير لا عن جماعة واحدة أى عن جمهور واحد فى المجتمع فحسب ، بل عن جماعات المجتمع المتجانسة والتى نسميها بالجماهير ، أمّا السبب الثانى فيعود إلى أن هذا المصطلح حيد به عن جادته الطبيعية إلى دلالات لا تنم عن جوهر كينونته بصلة ، فأصبح يلتبس معناه مع معنى « الجمهورى » نسبة إلى النسق السياسى الغربى . هذان السببان مجتمعان ، حتّما علينا البحث عن بديل ثورى له يجسّد طموحات الجماهير الحضارية برمتها : فكانت النسبة إلى الجماهير ، تماهياً مع الجماهيرية التى تطرح نموذجاً سياسياً حضارياً مرتجى لحل كل مشاكل الإنسان على ظهر هذه البسيطة ، والجماهيرية بنية متكاملة العناصر يحكمها التناغم المركزى بين العناصر جميعاً ، والتى يشكل الأدب إحداها . لهذا كله فقد سوّغت النسبة إلى جمع خلافاً للأصل كما يقول اللغويون ، ومثل هذه الحالات ممكنة الوقوع فى اللغة ، والشاهد لذلك « أفعل التعجب » الذى يستتر فاعله وجوباً على خلاف الأصل فى مذهب من يعتبره فعلاً[1] ، وفى هذه النماذج دليل حىّ على حيوية اللغة وقدرتها على النماء باعتبارها كائناً حياً يستطيع أن يتكيف مع الظروف المستجدة .

(1) البصريون يعتبرون أفعل التعجب فعلاً ، أما الكوفيون خلا الكسائى فيعتبرونه اسماً . أنظر : الأنبارى : الإيضاح فى مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين. بيروت . دار الفكر ، الجزء الأول ، ص 126 وما بعدها .

جماهير لأن كل مجموعة ترتبط فيما بينها بصلة مشتركة تسمى جماعة أو جمهوراً). جمهر القبر: جمع عليه التراب ولم يطينه. . . جمهروا قبره جمهرة: أجمعوا عليه التراب جمعاً ولا تطيّنوه ولا تسووه» (لاحظ دلالة الانعتاق والحرية، حتى فى معاينة حال من أحوال الموت.

بعد هذا ، سننتقل إلى تبيان صيغة اشتقاق هذا المصطلح فى اللغة العربية ، لأن هذه الإشكالية التى سنعرض لها ، لا نجدها فى سائر اللغات الحية . ففى اللغة العربية تؤخذ النسبة عادة من المفرد وليس من الجمع . أمّا هنا فقد نسبنا الأدب إلى الجماهير وليس إلى الجمهور ، فلماذا ؟

لا ريب فى أن القاعدة الإجمالية فى النسبة عند العرب أن نرجع إلى مفرد كل مثنى أو جمع نريد استخلاص النسبة إليه ، مع أنه قد ورد عنهم النسبة إلى مثنى علمى كقولهم حسنانى نسبة إلى « حسنان »[1] . والحقيقة أن استعمال مصطلح « الجماهيرى » له ما يسوغه لغوياً ، علاوة على البعد الاشتقاقى ، فلو قارنا بينه وبين مصطلح « الجمهورى » ، لوجدنا أن هذا الثانى ، ربما كان لا يفى بالغرض ، لسببين مترابطين : الأول منهما ناجم عن الدلالة المعنوية الوضعية نفسها ، فالجمهور جلّ الناس ، أى جماعات منهم كثيرة العدد ، ونحن فى نسقنا الأدبى الجديد ، نطمح إلى تأسيس

(1) راجع مصطفى الغلايينى : جامع الدروس العربية ، بيروت وصيدا 1983 ، الطبعة 16 ، ج 2 ، ص 75 - 81 .

وهنا لا مناص لنا عن الإشارة إلى أمر رئيس فى هذا الشأن ، نعنى به التمييز بين اللغة والاصطلاح ، ففى كثير من الأحيان يخلع المصطلح كل دلالاته اللغوية ، ويكتسى حلة جديدة ، ليس لها جذور واضحة المعالم فى الأصل المعجمى . أما مصطلح « الجماهيرى » فى اللغة العربية فقد جمع بين المعنى المعجمى والدلالة المكتسبة فكان لسان صدق يعبّر عن تواصل التراث مع الزمن .

وثمة تعليل آخر لاستنباط هذا المصطلح ، مفاده أن لفظ « الجماهير » قد عومل معاملة الاسم العلم المفرد[1] ، فصحت النسبة إليه ، فكما نقول صنعائى نسبة إلى صنعاء ، نستطيع القول فى هذا السياق جماهيرى نسبة إلى جماهير ، وذلك لأن هـذا اللفظ ـ كما لا يخفى على أى لبيب ـ أضحى من المصطلحات التى تعنى كافة فئات المجتمع دون استثناء أى هى تراكم لأكثر من جمهور .

تعريف الأدب الجماهيرى :

هو الأدب المتماهى مع عصر الجماهيريات والجماهير ،

---

(1) ويصح اعتباره اسم علم جمع ، أنظر مصطفى غلايينى ، جامع الدروس العربية ، الطبعة 16 ، الجزء الثانى ، ص 80 ، وقد ورد فيه : « أما ما كان باقياً على التثنية أو الجمع ولم ينقل إلى العلمية، فيجب رده إلى المفرد عند النسبة إليه » .

المتناغم مع تطلّعاتها ، المعبّر عن رؤاها ، المجسّد لنبض أحاسيسها . وطموحنا من الآن فصاعداً أن تكتسب لفظ « الجماهيرية » في سياق الأدب معنى دلالياً جديداً ، له جذوره في قواعد كل اللغات الحسية ، في باب علم تركيب الكلام Syntaxe ، وهذا المعنى الجديد ، متأتٍ عمّا اصطلح على تسميته بالمصدر الصناعى ، ويكون اشتقاقه عند العرب[1] مثلاً بإلحاق ياء النسبة على الاسم مردفة بالتاء للدلالة على حقيقة الصفة المنسوبة إلى الاسم ، واستقلالها ضمن حيز يعطيها بعض الذاتية . كقولنا إنسانية ـ عالمية ـ كيفيّة . . . الخ وأما عند الإنكليز والفرنسيين ، فصياغة هذا المصدر ، تكون بإضافة (ism) أو isme)) على آخر الكلمة كما لو قلنا . . . surréalisme poétisme, وهكذا فحينما يرد لفظ « الجماهيرية » فى معرض الكلام الأدبى ، فإنها تعنى نزعة محددة المعالم والاتجاهات كما هى الحال فى مختلف التيارات الأدبية .

(1) ليس كل ما لحقته ياء النسبة مردفة بالتاء مصدراً صناعياً . بل لا بد من معاينة السياق والمعنى ، فلو قلنا « احترم انتماء الآخرين إلى شعوبهم ، يحترم الآخرون عربيتك » فإن لفظ « عربية » هنا هى مصدر صناعى لأنها تعنى الانتساب إلى الشعب العربى . أمّا لو قلنا : « تعلم اللغة العربية » فإن لفظ « عربية » هنا ليست مصدراً صناعياً وإنما هى اسم منسوب أضيفت إليه تاء التأنيث . أنظر لمزيد من الاطلاع : مصطفى الغلاييني : جامع دروس اللغة العربية ، ط 16 ، ج 1 ص 181 .

سمات الأدب الجماهيرى :

لا بد للأدب الجماهيرى ، كونه بديلاً عن كل التيارات والمدارس والاتجاهات الأدبية الأخرى ، من إملاء فراغها جميعاً ، بمنهج متواصل مع الزمن ، عميق الجذور فى الماضى ، معانق الحاضر ، مستشرف آفاق المستقبل . وللوصول إلى تحقيق هذا المنهج الشاق ، أصبح لزاماً على هذا الأدب ، أن يجمع جمال الأضداد فى أبهى تكامل وأجمل تجانس ، يغذيهما الشوق إلى إعطاء المعادل التعبيرى للعصر المنشود . ويذكى أوارهما العمل الدؤوب لزرع الفرح والنشوة الحقيقيين فى النفوس، وبث الحلم فيها عبر عاطفة واعية، توازن بين العقل والقلب والعين . وللوصول إلى هذا الهدف ، ينبغى لهذا الأدب امتلاك المعيارية المضمونية والشكلية التى تتجسّد بما يلى :

الحداثة والمعاصرة :

المقصود باللفظ الأول ، أن الأدب الحديث ، حىّ على الدوام فى كل العصور ، فلا يحده الزمن ، ويجعل من أيامه وساعاته قيداً يكبّله ويمنعه من الانعتاق فى مدى الإنسانية الرحب ، خارج تخوم الانحباس والتقوقع العرقيين أو الجغرافيين أو ما أشبه ذلك من موانع تحول دون ارتحال الأدب فى فضاء الحرية ، وقولنا عن الأدب « حى على الدوام فى كل

العصور ـ أو على الأقل فى كثير من العصور ـ » لا يعنى أن يبقى الأدب بكامل تفاصيله كما هو على حالة واحدة فى كل الحقب ، وإلاّ لأصبحنا بحاجة إلى نص واحد تكرره الأجيال ، جيلاً إثر جيل ، وهذا ما لا يتناسب البتة مع طبيعة الذات البشرية المتجددة ، فضلاً عن أنه يحمل فى طياته دعوة إلى الصنمية الممقوتة ، بيد أننا قصدنا من وراء ذلك القول : إن الثوابت فيه يجب أن يبقى أكثرها حيّاً بنسبة كبيرة ، وحياتها لا تعنى الجمود بل تعنى التطوير الذى يحفظ أسسها ماثلة فى الفروع والثمار اللاحقة . والأدب ، لكى يحقّق مثل هذه «المعجزة المعقولة»، لا بد له من أن تكون « الصورة الفنية » فيه متأهّبة بشكل دائم ، لبعث التداعيات الخيالية ، التى قد تكون حسّية أو معنوية على حد سواء ، عند القارىء ،رغم اختلاف الزمن بين لحظة التجربة ولحظة التلقى ، ولا بد للحدث الأدبى من مواكبة رحلة الصورة فى بعث الطمأنينة فى نفس القارىء وذلك فى استقاء مكنوناته من معجم الإنسانية المشترك . أما الألفاظ ، فيجدر بها أن تكون مأنوسة الجرس ، لطيفة الوقع ـ إلا إذا استدعى السياق ضرورة الشدة والعنف ـ سهلة المعانى ، لكى لا تكون عائقاً صعباً دون تلمس مكامن جمال العمل الأدبى . وأمّا السياق فيجب أن يظل مثيراً للدهشة والعقلنة فى آن معاً ، يرضى دوافع الانفعال والعاطفة ، والفكر والعقل ، فى مؤاخاته الغرابة الجمالية المحببة ، وتلاؤمه مع مألوفية الطبيعة البشرية . فى غنى قيمها

الخيرة . وقد يبدو كل الذى سبق لنا ذكره بمثابة حلم طفولى لا يتأتّى للإنسان إدراكه إلا فى بعض حالات اليقظة وأحلام الليل السعيدة ، البعيدة عن الكوابيس والهواجس . بيد أن واقع الحال ، ينبىء بواقعية هذا المشروع ، وقد أرهق ماركس نفسه بحثاً عن جواب يجد فيه تعليل ذلك السر الكامن فى بعض الملاحم الإغريقية ، التى ما زالت تبعث فينا المتعة ، رغم تقادم الزمن عليها . وحار فى إيجاد الجواب المقنع ، حتى اكتفى أخيراً بنعت اليونان بأنهم أطفال طبيعيون . والحقيقة أنه قد أصاب كبد الحقيقة فى هذه التسمية . فاليونان القدماء كانوا كذلك ، وبما أن فى داخل كل إنسان مهما كبر ، طفلاً صغيراً يقبع فى أعماقه مستتراً ، ليطل برأسه ساعة الهموم ، يخفف من غلوائها على صاحبه ، فإن الإغريق عرفوا كيف يعزفون على أوتار طفولتنا ، فى اللحظة عينها التى أجادوا الغزف فيها على أوتار طفولتهم ، فكان التواصل الإبداعى المشرق ، الذى لم تقتل الأيام دهشته ، ولم يلف عتم لياليها وهج ضيائه .

وأما اللفظ الثانى فى العنوان (المعاصرة) ، فدلالته محصورة بالزمن الذى يعاصره الأدب . ومن هنا يأتى إلحاحنا على الأدب الجماهيرى كى يكون أميناً لروحية عصره ، معبراً عن جوهره ، شرط ألا يكون مرتهناً له . فالأديب الأميركى ت . س . إليوت . صاحب مذهب الإحياء فى المدرسة الأدبية الأميركية المعاصرة وصاحب الشهرة التى طبقت

الآفاق ، لم يستطع الصمود طويلاً أمام تيار عصره ، بل ظل قاصراً عن مجاراته ومعايشته ، مرتداً إلى الوراء ، حيث أصبح الماضى بالنسبة إليه منهل الفيض ، وكانت حركته فى جزء من توجهها ارتدادية تحمل فى تضاعيفها، الكثير من النكوص والسقوط، أما فى وجهها الإيجابى، ففيها الكثير من نزعة التواصل مع التراث، لكنها نزعة مبتورة، بسبب عدم قدرة صاحبها على استيعاب حركة عصره.

وقد عاب عليه الكثيرون من النقاد عدم تصويره لعناصر بيئته ، بحيث أننا لو أخذنا أى نص « إليوتى » مغفلين الإشارة إلى أنه هو نفسه صاحب النص ، لما كنا عرفنا أن المؤلف ينتسب إلى القرن العشرين ،فكأنه كان فى صحوته الشعرية ، ينام اجتماعياً وحضارياً وإنسانياً فى سبات عميق ، مسترسلاً فى غيبوبة طويلة ، مغمضاً أجفانه عن قصد لينعم بأوهام حلم طوباوى سعيد ، بعيداً عن «شرور» عصره و « آثامه » ، باحثاً عن التطهير الأرسطى فى العودة إلى الينابيع ، دفعة واحدة ، دونما استيعاب كافٍ للمستجدات التى طرأت على المجتمع الراهن .

ومن هنا ، فإننا نصرّ على القول أن على الأديب الجماهيرى القيام بمهمة جليلة الشأن ، نعنى بها الجمع بين الواقع والحلم ، دون طغيان لطرف على الآخر ، بل ضمن تناغم بهى جميل شائق . وعلى حد تعبير هوراس اللاتينى : التوحيد بين المتعة والمنفعة . والمتعة هنا لا تعنى فى أى حال

من الأحوال ، تلك التداعيات الحسية فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى ما تحقّقه الحساسية الفنّية من إذكاء شعلة الشعور بالرضى والطمأنينة والفرح ، فتنقل النفس من كدر الخمول إلى راحة القلق . وأما المنفعة ، فلا يقصد بها المصالح الآنيّة الضيّقة للفرد ، بل تعنى حمل هواجس الإنسان الشاملة ، والاهتمام بمكابداته ومعاناته .

والأدب الجماهيرى فى جمعه بين الحداثة والمعاصرة ، يكون وفياً للأحقاب جميعها ، ويصبح مثله ـ والحال هذه ـ كمثل الخلية الحيّة التى تحمل فى طياتها سمات النوع البشرى منذ أمد بعيد ، وفى الوقت عينه تتجانس مع راهن الحال فى جسد صاحبها (والذين يلّمون بشىء بسيط من علم الوراثة يدركون صحة ما نرمى إليه فى هذا التشبيه . فلدى كل كائن بشرى أشياء تعرف بالصبغيات les Gènes [1] مورّثة عناصر الأجداد أو الآباء ، والتى لا تنقرض ما دامت البشرية على قيد الحياة) . ولكى يمكن للأدب أن يؤدى دور الخلية الحيّة بهذا المدى شبه الأسطورى ، عليه أن يكون صادق التواصل مع الذات والمجتمع والتراث ، صادق التجربة ، صادق التعبير عنها . فمهما حاول الزاهد أن يتقمّص

(1) يجدر الانتباه إلى عدم الخلط بين لفظ Gène ولفظ آخر له الحروف نفسها مع فارق طفيف وهو Gêne الذى يعنى الضيق والانزعاج فى اللغة الفرنسية . أنظر روستان : الوراثة الإنسانية . ترجمة خليل الجر . جونية المطبعة البوليسية . 1973 م .

دور العربيد ، لا يمكن له البتّة أن يبعث فينا الانطباع الحقيقى عن أجوائه، ومهما لبس العربيد مسوح العابد، لا يمكن له البتّة أن يصل بنا إلى صفاء العبادة الحقة . والأدباء الذين يقبعون فى الزوايا الحمراء ، لا يهمهم سوى إشباع رغباتهم الحيوانية ، لاهين عن معاناة الآخرين ، ضاربين عرض الحائط بكل تحسس لأوجاع الناس وآلامهم صارفين عيونهم وآذانهم حتى عن نداء ذواتهم ، مسترسلين فى غى الابتعاد عن جوهر أعماقهم قبل جواهر أعماق الآخرين ، لا يمكن لهم بحال من الأحوال ـ مهما تقنّعوا بأقنعة التعابير الرمزية والصور البيانية والأساليب الإبداعية ـ أن يؤثّروا فى القارىء الحقيقى ، وقد يؤثرون فى القارىء العادى ، لكن إلى حقبة مؤقتة قد يطول أمدها أو يقصر تبعاً لصحوة هذا القارىء نفسه ، بيد أن التاريخ الذى لا ينام ، سيضعهم فى أقرب فرصة سانحة على الهامش الأسود ، عراةً مهما تدثروا بثيات البيان الخادع .

أما أولئك الذين جعلوا من عيونهم مغارة الشوق للأحلام الإنسانية الطيبة التى تكون أحلامهم الذاتية جزءاً منها ، منطلقين من واقعية صلبة ، واقفين أدبهم على تسجيل نبض الحياة الدافق ، من غير أن تصرفهم ظواهر النخبوية من الاهتمام باللباب إلى معاينة القشرة بإسراف فى تمجيد «الأنا» الضيّقة ، فهم وحدهم الذين سيظلون يبزغون صبيحة كل يوم مع شمس الصباح الدافئة .

إذاً فالفصل بين المضمون والشكل فى الأدب خرافة ، فكل مضمون يفرز شكله ، وأى افتعال فى إسقاط شكل ما ، على مضمون لا يناسبه ، هو بمثابة زرع الأعضاء الصناعية ، التى سرعان ما يلفظها الجسد الحى ، إن لم تتآلف مع بنيته ، وأما إذا تآلفت ، فهى إلى أمد معلوم ، وتبقى فى كلا الحالتين ، صناعية وليست من جسد الإنسان .

والقول: إن الشكل هو بمثابة الجسد ، بينما المضمون بمثابة الروح ، هو قول ينقصه الكثير من الدقة ، وهو صحيح إذا ما وجه الوجهة السليمة فى سيره ، فليس ثمة من شكل قائم بمعزل عن مضمونه كما أن الجسد حين تفارقه الروح لا يبقى جسداً ، بل يمسى حطاماً نسميه « الجثة » ، والروح حينما تفارق الجسد ، لا يمكن للإنسان أن يشعر بها أو أن يتحسس آثارها ، كذلك مثل الأسلوب والمضمون . وأما القول: إن الشكل وعاء والمضمون هو المحتوى، فهو قول مرفوض ، لأنه ينظر إلى العملية الإبداعية الأدبية نظرة سكونية جامدة، لا تعرف أثراً للحياة الدينامية . والإبداع الأدبى بهذا المعنى هو هطول الشكل والمضمون فى لحظة واحدة من غيمة واحدة تدعى الإلهام والعبقرية ، وبهذا المعنى فقط وفقط وفقط نفهم مسألة هذين المفهومين. والحداثة والمعاصرة معاً ، يجب أن يتضمّنا مفهوم البحث عن الجدّة والسعى إلى امتلاك الأدوات التعبيرية الجديدة المتجانسة ، مع التطلعات

الجديدة للطليعة الرائدة ، فالخلايا فى الجسد إذا لم تتجدد باستمرار تموت وتميت صاحبها ، وكذلك مثل الأديب ومجتمعه المباشر وغير المباشر ، وعنينا بالثانى ذلك المجتمع الإنسانى الكبير . ويجدر بالأديب الطليعى أن يضع نصب عينيه هاجس التجاوز الدائم . شرط ألا يصبح أسيره ، فيقع فى وهم الفنية القصوى معزولة عن تكثيفها الكمى ، ويضحى على قاب قوسين أو أدنى من مدرسة « الفن للفن » الرأسمالية . وهاجس التجاوز هذا مهم ، لكى يستطيع الأديب تجسيد الأحلام الثورية التى تنمو باستمرار نمواً تجاوزياً . ولن نجافى الحقيقة إذا قلنا إن أى أدب إنسانى عظيم ، مهما بلغت حدة تأثيره الأسلوبية ، ومهما سمت مداركه ، لا يقوى الصمود كلّياً أمام تيار الزمن ، فلكل عصر أشياؤه الخاصة به الحميمة والتى لا يفصح عنها إلاّ إلى أهله . وخير مثل نأخذه فى هذا السياق ، هو الأدب الملحمى الأسطورى اليونانى القديم ، الذى حينما نقرأه اليوم ، نطرح على أنفسنا السؤال التالى :

لماذا خف بريق ذلك الأدب عمّا كان عليه فى الماضى بالرغم من قدرته على تحريك بعض الكوامن فينا ؟ والجواب بدهى ، ومفاده أن هذا الأدب يبقى محافظاً على لمعة (أو لمعات) بريقه ، بالقدر نفسه الذى يحمل إلينا صفات إنسانية عامة تدانى الخلود مضموناً وشكلاً ، أما الجزئيات التى ينحصر همها فى إبراز تفاصيل دقيقة فهى تهم أصحابها فى الدرجة الأولى ثم يضمحل أثرها شيئاً فشيئاً مع تتابع الأجيال

ولعلها تشبه تلك الدوائر الصغيرة التى تحدثها حصاة صغيرة ، إذا رميت فى الماء ، تمحى آثارها بعد فترة وجيزة ، وقد يساعدها على الانبعاث من جديد ، حنين ما لحقبة ما إلى حقبة أخرى . وإن مقارنة عميقة بين غرائبية الملاحم الأولى ، وغرائبية بعض المدارس المتأخرة التى تعتمد على اللاوعى المتفرعة عن السوريالية تؤكد صحة ما رمينا إليه . ولعل الإنسانية فى مسيرتها الحضارية تشبه الإنسان فى مراحل حياته ، فقد تلم به بعض حالات التذكّر ، فيعود إلى ذكرياته ليحس فيها ببعض الدفء ، خصوصاً إذا ما دهمته الخطوب والمصائب . ولا نظن أن هناك أعتى مصيبة من مصيبة التشيؤ التى تجتاح عصرنا ، والتى يجدر بالأديب الجماهيرى الا يدير لها ظهره كما فعل ت . س . إليوت فى أميركا . بل عليه أن يعى إفرازات عصره ، ليفعل فعله الناجع السليم فى إدارة وجهة التحرك .

إذاً ، فالأدب الخالد هو ذاك الذى يستطيع أن يلبى أكبر قدر ممكن من الحاجات الوجدانية ـ والفكرية والاجتماعية والحضارية للإنسان ، وذلك عن طريق تعمّقه بجوهر الحقيقة الإنسانية ، المشتركة بين العصور ، مع تركيز مميّز على خصوصية العصر الراهن للأدب ، تتجلّى بمواكبة روح الراهن ، واللحاق بركب التطورات الحاصلة فيه ، دون نسيان الأواصر الجميلة التى تشده إلى التراث .

2 ـ التنوع والأصالة :

إن الأدب الجماهيرى هو أدب الفطرة المنشود ، وقد تراءى لنا خلال عرضنا للاتجاهات والمدارس الأدبية السابقة لهذا الأدب ، أنها جميعاً كانت تصطدم بعقبة كأداء ، هى محاولة تجاوز الفطرة الإنسانية ، وأنّها حينما كانت توجه غير هذه الوجهة ، كانت تتحول إلى لقمة سائغة ، فى فم الفناء . فمما لا شك فيه أن كل التجارب الأدبية السابقة منذ فجر التاريخ وحتى اليوم ، تحمل فى ثناياها السمين والغث ، الصالح والطالح ، أى تحمل الشىء ونقيضه ، وكلاهما مثار اهتمام الأدب الجماهيرى ، لأنه يحمل فى تضاعيفه صوراً شتّى لطرائق التعبير عند الإنسان ، ولمناحى التفكير لديه ، وللخلفيات الفلسفية التى تعاقبت على توجيه مدركاته فى مختلف مراحل نشوئه وارتقائه ، فتؤرخ لفترات زاهية ، ولأخرى مظلمة من تاريخه ، التى يمكن الإفادة منها فى تلمّس الخط البيانى المشترك لهذه التجارب قاطبة ، بغية تأسيس نهج يوصلنا إلى الأخذ بأسباب الازدهار والتخلى عن أسباب الانحطاط ، مساهمين فى اكتمال دائرة التواصل الأدبى الإنسانى . مع التحفظ النسبى ، إزاء قدرة الأديب خاصة والإنسان بعامة فى كل الظروف وفى كل الأزمان والأماكن ، على قهر أسباب الانحطاط ، والأخذ بأسباب الازدهار ، لأن بعض عناصرهما (أى الانحطاط والازدهار) قد يرجع إلى أشياء تتعلق ببنية المجتمع الكلية الذى يشكل الأديب فيها أحد

العناصر ، وقد يرجع إلى أشياء طارئة على بنية المجتمع ، خصوصاً فى عصر التوجهات الإمبريالية الاحتكارية الهدّامة .

إذاً، وببساطة تامة، نقول إن على الأدب الجماهيرى أن يفيد من مجمل التجارب البشرية ، مختاراً منها أجمل ما فيها ، محتذياً مناهجها ، من غير أن يعنى ذلك تكراراً حرفياً نصيّاً للمحتوى . فيأخذ من المدرسة الكلاسيكية ، سمة من سماتها العظيمة ، ونعنى بها احترام ذلك الجزء العظيم من التراث ، والذى يندرج فيما أسميناه بالثوابت الأدبية التى تدانى الخلود الأرضى فى نمط استمراريتها ، واستلهامه معطى حضارياً يشكل المخزون الجوفى لينابيع الإبداع ، خصوصاً لدى الناشئة ، التى يجب أن تكون على بينة من هذا التراث العظيم ، من أجل ألا تنقطع عن ذاتها الموغلة فى الماضى . وتبنى لها مستقبلاً مبتوراً ، مهما أعطيناه صفة الرقّى ، لأنه لا تنبت جذور فى السماء بل فى الأرض ، ويأخذ من الكلاسيكية نفسها ، الجدية التى يعمل بها أربابها وروادها فى مضامير أدبهم ، لكننا لا نسمح لهذه الجدية عينها فى كافة الظروف ، أن تصبح قيداً يكبّل الرؤى بأصفاد البرودة ، جاعلين العقم يسرى فى كل الأوصال ، من جهة ، بيد أننا من جهة أخرى ملزمون بتلمّس معيارية فنّية ـ سيأتى الكلام عليها لاحقاً ـ تميز الأدب من اللاأدب .

أمّا عن علاقة الأدب الجماهيرى بالمدرسة الرومانسية ،

فتتلخص فى أنه يستطيع أن ينهل منها لهب العاطفة المتّقد ، وجذوة الأحاسيس الطامحة إلى الانعتاق فى فضاء الذات التى لا تهيم فى الفراغ ، بل تستمد إيقاع حياتها من نبض التواصل الاجتماعى ، مؤسساً من حوافز الاحتجاج الرومانسى نهجاً ثابتاً واضحاً رافضاً لكل مظاهر الظلم والاستبداد ، متّخذاً من دعوتها المستمرة إلى العودة إلى الرجوع إلى الطبيعة ، مناسبة مثلى لإذكاء الدعوة إلى السفر الفطرى إلى الطبيعة البشرية التواقة إلى هذه البراءة ، ناسجاً من الرهافة الرومانسية الراقية ، ثوباً تعبيرياً شفافاً يتناغم مع رقة الأحلام الإنسانية الثورية فى صبوة ارتقائها نحو المثل الأعلى ، مضفياً على الأسلوب كلّه سلاسة وطلاوة تتفجران غنائية تحاكى الوجع الأخضر عند بنى البشر فى انبجاس بيانى رائع . وينهل من الرمزية شفافية الصورة ، وخصب الخيال المزدانين بوجد صوفى ، وفى ذلك ، يكون الأدب الجماهيرى قد أقام التوازن مع ذلك الانبجاس الرومانسى العفوى ، لتبقى السمة الفنية قادرة على المضى فى رحلة الزمان ، من غير أن يصيبها الإعياء أو يخالطها الخمول . وهنا ، نؤكد على الأدب الجماهيرى أن يتفنن فى إرساء الصورة الجمالية ذات الأبعاد والثنائية فى بنيتها ، التى تتمحور حول شيئين متلازمين : الوضوح والغرابة أى على الصورة الجماهيرية الجمالية أن تكون أليفة غير مألوفة ، ولعلنا نرى فى اصطلاح شفافية الغموض مصطلحاً جامعاً لكلا الدلالتين الآنفتى الذكر . فالمنحى الرمزى فى

الأدب الجماهيرى ، يجب ألّا يضيع فى ليل مدلهم أو يتبخر فى نهار ساطع . بل عليه أن يحاكى جمال طبيعة الرومانسيين فيأتى فى أصيل يدانى أصيل العاشقين . وقصدنا من وراء ذلك ، القول إن على الصورة الأدبية فى هذا السياق ، أن تترك فسحة من الضوء ، يستطيع الآخر من خلالها أن ينفذ إلى المحمول الفكرى للنص برمته ، ومعرفة المراد من البعد التمثيلى الكامن فى عناصره الجمالية . ولعل فى جوهر الصورة ، تكمن مشكلة الإيصال والتوصيل ، التى عانت منها المدارس الأدبية الحديثة فى كل عصر ، خصوصاً فى عصرنا الراهن ، حيث انقلب بعضها إلى أحاجٍ تردد صداها فى نفس صاحبها وخلده ، من غير أن تتمكن من اختراق الحجب الكثيفة التى أقامتها هى نفسها سوراً منيعاً بينها وبين القارىء . وهنا نرى أن الحل قد يكون بالرجوع القهقرى . إلى التراث عند كل الأمم ، لنجد الضالة المنشودة ، وسنعطى مثالاً يمكن تعميقه مع بعض التغيير فى نمطية التكثيف ودرجة الإبانة اللتين تختلفان بين فن كلامى وآخر . وهذا المثل الذى سنعتمده لتوضيح رؤ يانا ، ينطبق أكثر ما ينطبق على التجربة الشعرية . فوجه الشبه الذى أسرفت فى إيضاحه البلاغة القديمة ، وبالغت فى تحجيمه البلاغة الجديدة حتى كادت أن توصله إلى حالة التغييب الكلى ، هو خير وسيط جمالى بين المبدع والمتلقى ، وفى ذلك انطلاق نحو تأسيس نمط جديد من الصور ، أسميناه بـ « الصورة ـ الرمز » أى الصورة التى لها

جذور ثريّة تربطها بالواقع ، وتجعلها معادلاً فنياً له . وهى تشبه إلى حد كبير من زاوية الدلالة العامة فقط تلك المعادلات الكيميائية فى إبانتها عن محمول رموزها، مع تباين أساسى فى وجهة التعبير . فنحن حينما نقرأ معادلة (formule) H_2O ، يتراءى لنا أننا نعبّر عن الماء ، أما حينما نقرأ معادلة $H o_2$ ، فإننا لا ندرى ما المقصود من وراء ذلك ، بل نحس أننا إزاء نمط احتمالى لاوجود له فى أرض الواقع . هذا فى الكيمياء ، أما فى الأدب ـ وخصوصاً الشعر ـ فإننا نطالب الأدباء بإعطائنا صوراً لها يقينية الـ H_2o واحتمالية الـ Ho_2 . . فحينما يسير كثير من الكتاب على نهج إبداعى غائم ، يوقعون أنفسهم والقارىء فى معضلة انقطاع التواصل بينهما . وأملاً بجعل الأمر أكثر فهماً وطواعية ، سنعطى مثلين عن نمطين من الصور محاولين تبيان الفارق الجوهرى بينهما ، والمثلان هما : « عنق البحر » « وأسمال المدن » ففى النمط الأول يحاول القارىء جاهداً ، إيجاد معادل واقعى لهذه الصورة ، بعد أن أعيته تحليلاً ،وعاش امتدادها الفنى فى نفسه ، قدر ما يستطيع ، متخيلاً البحر وقد استعار عنقاً له ، باحثاً عن شىء ما فى تجاويف الذاكرة ، يدانى هذه الصورة أو يقرّبها إلى الفهم . وبعد أن سدت سبل النجاة فى وجهه ، ارتد منكفئاً على ذاته ارتداداً مازوشياً ، يعذبها لأنها لم تستطع فقه هذا « الرقى الأدبى » وتتكرر المحاولات ، وإذا بالخيبة وحدها الثمار الجنيّة . فيقرر ساعتئذٍ أن عليه أن يأخذ موقفاً من اثنين : إما

أن يبتعد عن الساحة الأدبية ، لأنه ليس من رعاياها ، وإما أن يمارس لعبة التكاذب على نفسه ، ويوهمها ويوهم الآخرين أنه قد فهم اللعبة الجمالية ، مسترسلاً فى وصفها ببعض التعابير التى أصبحت بمثابة الوصفة الطبية الجاهزة . والواقع أن المشكلة هنا ، تقع مسؤوليتها فى المستوى الأول ، على المبدع نفسه ، الذى يجدر به ألّا يترك الصورة مسجونة داخل عقله الباطنى ، وليس لها من مفتاح سوى التأويل وإسقاطاته .
أمّا عن المثل الثانى ، فنحسبه يحل الإشكالية الأولى . فصورة « أسمال المدن » تدعنا نعيش فى مناخ تخييلى واقعى فى الوقت عينه ، علاوة على البعد الإنسانى الكامن فيها . ويتلخص كل هذا ، فى صورة المدن وقد لبست ثيابها البالية ، والتى هى ليست سوى الفقراء المسحوقين، وهكذا نكون قد حققنا «الشطحة» الفنية، والالتزام الاجتماعى فى لحظة واحدة. وإذا ما شعر المبدع أن صورة « أسمال المدن » لم تكفِ لإبانة الرؤية الكامنة فيها ، عاد وأردفها بكلمة يسميها البلاغيون « مراعاة النظير » أى تفصح عن بعض ما يستتر فى الكلام ، كأن يرد المطر مراعاة نظير للغيوم الملبد ، وقس على ذلك ، فلا بأس والحال هذه ـ إرداف الصورة كما قلنا بكلمة تزيد من تعرية غموضها ، ليأتى السياق المتتابع مرة أخرى ، مبتدئاً رحلة الغموض الجميلة ، ثم يلى ذلك لعبة تعرية بيانية وهكذا دواليك .

هذا عن الأدب الجماهيرى والرمزية ، أما عن صلته

بالمدرسة الواقعية ، فأول هاجس يمكن للأدباء الجماهيريين أن يعيشوه من خلال الأدب الواقعى ، هو فهم حقيقة الصراع الإنسانى فهماً شاملاً يأخذ بالحسبان تلك الملاحظات التى أوردناها فى معرض عرضنا للاتجاهات الواقعية ، فيركزون على معالجة ذلك الصراع بسعة شاسعة ، هى صنو الالتزام ونقيض الإلزام المرادف للإكراه . والسمة الواقعية فى الأدب الجماهيرى ، لا تجعل منه وسيلة إعلان فارغة ، لبعض أصحاب الأهواء الذين قد يتسللون إلى بعض مواقع القرار فى غفلة من الزمن ، خصوصاً فى المرحلة الانتقالية للمجتمعات من حالة التخلّف الرأسمالى ـ على وجه الدقة ـ إلى حالة الازدهار الجماهيرى . فعلى الأديب والحال هذه ، أن يقرع نواقيس الفجر بشكل دؤوب ، لكى لا تخمد نار الحركة ، ويتّجه المجتمع إلى هوة الخمول . والمسؤولية الواقعية تملى على الأديب الجماهيرى دوراً خطيراً فى هذا الشأن، بحيث أنه يجدر به تسخير قلمه لدرء الأخطار الناجمة عن أى خلل فى بنية المجتمع ، قد يتسنى للأديب بما أوتى من حدس رؤيوى ، كشفه قبل سواه ، وذلك حسب طاقة كل فن أدبى على التكيف مع معطيات المواضيع وصفاتها ، فإذا بالروائيين وأصحاب النزعة القصصية ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ينصرفون إلى تبيان الأنماط الحياتية الاجتماعية الجماهيرية فى قصصهم ، التى تجمع الفن إلى الحياة ، كأن يعالجوا قضية السكن فى المجتمع الجماهيرى ، أو قضية

الإنتاج ووسائله ونمط علاقاتـه. . . الخ، أو قضيـة الوقت وأهميّته فى بناء الإنسان والوطن، وتوضيح دور كل مواطن فى الحفاظ على إرث الثورة، لأنه أصبح شريكاً فيه، ولم يعد أجيراً فى أرضه عند ذوى النفوذ والسلطان. . . الخ.

ثم يأتى دور الشاعـر الجماهيـرى ، ليعزف على أوتـار المـواضيع ذات الـطابع الـذهنى الممثّلة لمناحٍ سلوكيـة : كالحرية والقلق الوجودى وسواهما من هذه المواضيع . وهنا ، نغتنمهـا سانحـة لنؤكد رأينـا القائـل : إن لكـل فن أدبى مواضيعه ، فلا يمكن للشاعر مهما أوتى من براعة تعبيرية أن يعطى شعراً حقيقياً يجسّد كل الأبعاد الجمالية والموضوعية التي تنطوى عليها هذه اللفظة ـ فى كلامه على مشكلة الإيجار مثلاً نظراً لصفاقتها التى لا تتناغم البتة مع شفافيـة العالم الرؤ يوى فى الشعر ، مع مفارقة مهمة يجدر بنا الإشارة إليها ، وهى أن مشكلة الإيجار نفسها، قد يعانيها الشاعر نفسه ، فتكون مناسبة بالنسبة إليه ، لكى يفجّر كل ما تختزن أعماقه من حالات قلق ، تتبدى فى أنماط بيانية تعبيرية ، تتجاوز منطلق المشكلة برمتها ، لتصبح لسـان صدق لاهـج بقلق الإنسان وضروب معاناته ، أما الروائى فيستطيع ببساطة تامة ، أن يفصّل هذه المشكلة ويبيّنها، من غير المساس بمستوى فنيته ، وذلك لأن الشعر كما يعرف جميع المهتمين بـه ، يؤاخى اللمح الفتان ويبتعد عن التصريحات المفرطـة فى إبانتها ، ويتناسب مع الإيجاز والاختصار ، بينما يتناقض مع

التفصيلات التى هى من علامات النثر . وكما قلنا سابقاً ، أنه **ليس ثمة من فصل بين الشكل والمضمون، لذلك فلا تصبح** القضية هنا ، قضيّة نمط تعبيرى أى نمط أسلوبى مستقل عن موضوعه لأن الإبداع الأدبى يحتّم انصهار الذات والموضوع فى وحدة متجانسة . هذا عن الأدب الجماهيرى ، والمدرسة الواقعية ، أما عن صلته بالوجودية ، فيستطيع استلهامها فى فهم أهمية الإنسان فى الوجود ، التى تكاد تكون مقدسة ، وتشكل محور الحياة فيه ، ويقرن هذا الاستلهام عينه ، وفى الوقت عينه بعدمية إيجابية ترى أن الناس ، كل الناس ، متساوون أمام العدم ، لكنها تجمّل هذا الكابوس ، الذى أقضّ مضجع الوجوديين ورمى بهم فى صحارى العدمية والعبثية ، جاعلة منه الحلم ، الذى تشتاقه الأجفان وتطمئن إليه ، وينعكس ذلك تعبيرياً ، فى ضبابية فنّية شفافة تتناغم مع الإيهام الفنى الجميل ، الذي يحمل فى تضاعيفه ، موقف التزام واضح بالحق والخير والجمال ، ذات المضمون الواقعى ، البعيد عن الطوباوية . وفى ذلك وضع إطار واقعى يحدد سمة الانعتاق التى تركّز عليها المدرسة الوجودية ، بشكل يبقيها هائمة فى فضاء الظن ، متماهية مع وهم الحرية الرأسمالية التى ليس لها من صلة بالحرية الحقيقية سوى اسمها ، لأنها مدثّرة بدواعى الحاجات والاستغلال . أمّا الأدب الجماهيرى ، فعليه أن يحسن عملية التأثر والتأثير فى مجتمعه . شريطة ألا يجعله ذلك العمل ، صدى « للشبع »؛

بل يحرضه نحو عالم أدبى أبهى وأشف ، للروح نصيب وافر منه ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى الجماعة . « والعناية الروحية » فى الأدب الجماهير ، يجب أن تأخذ حيزاً مرموقاً لأنها جزء من المساهمة فى عودة الإنسان نحو الفطرة . خصوصاً عندما تكون مبنية على أسس متينة ، تجنّبها الضياع فى عالم الترّهات والأباطيل المادية والميتافيزيقية على حد سواء ، فتتآخى إذ ذاك مع الطمأنينة الأولى المتأتّية من مصادر العرف والدين الصافية . وهنا تستوقفنا ملاحظة مهمة ، على الأديب الجماهيرى ، الانتباه إليها ، ومفادها أن اهتمام الأدب بالعالم الروحى للإنسان ، يجب ألّا ينهج سبل الوعظ والإرشاد فقط ، بل ينهج سبل الاستيعاب التمثيلى فى بنيـة العمل الأدبى ، أيضاً لأن ذلك وحده يبعده عن التقريرية المباشرة والسرد الممل .

هذه أمثلة منهجية عن سبـل الأخذ من مصـادر التراث الإنسانى ، بطريقة يحفظ للإنسان خصوصيته وعموميته فى آن معاً ، فتضحى الكيفية فى النهل من معين الحضارة البشرية ، شاهداً للأدب الجماهيرى فى تواصله الزمنى . أمّا عن الأصالة فى هذا السياق ، فتتلخص فى فهم خصوصية البنية التاريخية الحضـارية الشـاملة ، التى يحيا وسـطها الأدب والأديب ، ولذلك فقد أكدنا فى كلامنا السابق على ضرورة الإفادة من المنهج وليس من حرْفية المحتوى ، أى من الرؤ ية ، لأنها وحدها التى تغنى الأدب فى استشرافه الآفـاق وتعبيره عن

مكنونات أعماقها ، وبذلك ينجو الأدب من أن يصبح صوت ببغاء تقلّد ترانيم الآخرين ، دون وعى منها لإشكالياتهـا . فالكلاسيكية فى الغرب مثلاً يجب أن تختلف قيمها عن تلك القيم السائدة فى الشرق ، نظراً لاختلاف المجتمعين ، لذلك فإن تمثلها كمّاً وكيفاً ، هو مغالطة كبرى ، تسبب الوقوع فى لعبة الاغتراب عن الذات L'alienation وتعطى أدبـاً يطغى الاستلاب عليه . أمّا حين نعتمد روحية المنهج فى التعاطى مع النتاج الأدبى والفكرى للشعوب ، بذائقة تعى إشكاليات المصدر والمورد ، فإننا ـ بطريقة القياس والاستقراء والمحاكاة الـواعية ـ نستلهم ـ فى مـرحلة الانبعـاث بخـاصـة ـ القيم التاريخية الجيدة ، بغية تأسيس نواة قيم جديدة ، تنفض عن الإنسان غبار الهامشية ، ولا تبتره عن جذور مفكك الأوصال .

3 ـ الثورية :

وهى تعنى ثورية المحتوى والشكل فى آن معاً ، فلا يقتصر الأمر على البعد الأول ، لكى لا يهوى الأدب إلى هاوية الخطاب المباشر الوعظى ، فيحرك قاع الانفعالات القريبة دلالتهـا من دلالة الغـرائز ، عـوضاً عن أن يحـرك أعماق الشخصية الإنسانية ووجدانها ، وهذا الأسلوب سرعان ما يزول أثره بعد أن يخف الحماس ، ويخفت الضجيج ، وتؤوب النفس إلى طمأنينتها ، فتبحث ذائقتهـا عن جمال أسلوبى سلس ، لتجد نفسها فى نهاية المطاف ، أمام سراب خادع

ظنته الماء فى بادىء الأمر . وكذلك على الأدب أن لا تقتصر ثــوريتـه على الشكــل المنسلخ عن مضمـونــه الإنسـانى والاجتماعى ، لكى لا يجسد شكلانية نظرية الفن للفن . إذاً فالبعدان ملزمان للأدب الجماهيرى ، الذى يغدو دور الشكل فيه ، تزيين الرؤ يا الثورية الشاملة للجماهير ، وإثارة الكمون القابع فى أعماقها نتيجة سلالة القهر التى تتناسل فيها عبر العصور شريـطة أن تتم اللعبة التعبيـرية هـذه ، فى سياق تلاؤ مى ، أقرب ما يكون إلى العفوية الفنية ، التى تأخذ شكل الكل ، لا شكل أشلاء متناثرة يصار إلى جمعها بغية إتمام العمل وإعطائه صفة الثورية . وهنا لا مناص لنا عن الرجوع ثانية إلى التأكيد على أهمية الصدق فى العمل الأدبى لأنه وحده الضامن أطراد تكامل السياق شكلاً ومضموناً . ومن هنا فإن النزعة التحديثية فى الشكل الثـورى ، ضرورة تـلازمه باستمرار ، شرط أن تكون منبعثة من التجربة الحقيقية ، التى لا تنبتر فى كل الأحوال عن ظروف الحاضر المـوضوعيـة والبنى المتـراثيـة، وآفـاق المستقبـل، فى تنـاغم لا يبقى أثر التلاحم أو التفاعل بادياً على محيـاه. أى إن الثوريـة فى هذا المجال تعنى اتقـان التراث جيـداً، قبل محـاولة تجاوزه ، تجنباً لعدم الوقوع فى ثقافة الفراغات والحلقات الضائعة . وهنا لا بد لنا من التركيز على نقطة جوهرية ومهمة جداً ووطيدة الصلة بثورية الأدب الجماهيرى . فـالكثيرون الكثيرون من الأدباء الذين يصنفون ثوريين ، هم فى حقيقة

أمرهم أبعد ما يكونون عن هذه الصفة . خصوصاً أولئك الذين يتوسلون بعض الشعارات السياسية والاجتماعية ، ثم يتقولونها على أنها الشعر الجماهيرى ، فيسرفون فى المواقف الخطابية التى تستنفر حماس الجماهير ، وتزيدهما اضطراماً ، لتوصلها إلى أن تحط رحالها فى دوّامة الانفعالات السطحية ضمن دائرة مغلقة ، محكمة الربط . وهنا ، نجد أن الأديب الذى يتملّق الجمهور عبر الأدوات الجاهزة التى يسقطها فى كل سياق ومناسبة ، ما هو إلا الوجه الآخر لذاك الرأسمالى المقيت ، الذى يتوسل لعبة العرض والطلب ، ليجنى من وراء ذلك الأرباح الكثيرة . وإن مفهوم الثورية فى الأدب ، مفهوم كلى لا يعرف التجزئة ، ومهمّة الأديب فى هذا السياق ، ألا يحلّق البتة فى فضاء الوحدانية الأنانيـة الضيّقة بعيـداً عن أجواء الجماهير ، لكنه فى الوقت نفسه ملزم بألّا يبقى متأبطاً الخيال الترابى ، بحجّة ملامسة الأرض والتماسّ مع مشاكل الآخرين ، قابعاً على السطح ، بل عليه أن ينزل إلى الجماهير ـ لا أن يتعالى عليها ـ بغية رفعها إليه ، فيكون فى عمله هذا قد جسّد جانباً مهماً من جوانب الثورة الجماهيرية الشاملة ، مساهماً إذ ذاك فى تكامل بناء الشخصية الإنسانية عن طريق إنماء البعد الفنى الراقى لدى الجماهير . وهنا نؤكد أن الأديب العظيم الذى يثبت ، فعلاً لا قولاً ، حبّه للجماهير هو الذى يقدم فى أدبه المعادل الفنى الجميل الحامل فى تضاعيفه أصفى تطلعات هذه الجماهير مزدانة بأشواقها ورؤاها

ومكابداتها ، وكل ما تعانيه من تجارب متنوعة لا حصر لها ، فى بوتقة مترابطة العناصر ، ينسجها الجمال من كل الأرجاء .
ومن هنا فإن التبسيط الذي يصل إلى حدود السذاجة، ليس من الثورية في شيء. أما ذاك البسيط المضارع لما وصفه العرب بالبليغ الذى يجده الجاهل سهلاً، فإذا ما حاول تقليده فشل؛ أو الذي، يقصده الفرنسيون بقولهم La simplicité fait la beauté (أي البساطة تصنع الجمال)، فشيء آخر كلياً. ولعله هو النموذج الأرقى والأصعب دون النماذج الباقية، لأنه يحتاج إلى ذائقة أدبية مرهفة، بالإضافة إلى حدس متوهج، وثقافة شاملة.

4 ـ النهضوية :

هذه السمة نتيجة سببية للسمة السابقة ، فحينما تتآلف المهمات الثورية الأدبية فى نسيج متكامل ، فإنها تساهم فى بعث طائر الفينيق من رماده ، مبشّراً بنهضة الشعوب ، ونهوضها من سباتها ، وإذ ذاك تبدأ مرحلة مهمة فى مراحل تطور المجتمعات التى تصبو نحو البعد الجماهيرى ، ألا وهى مرحلة التقعيد (أى إرساء القواعد) للمعطيات الثورية ، وإعطائها بعداً تنظيرياً ، مهمّته مواكبة النماء الجماهيرى وإعطاؤه مقوّمات الاستمرار . ولعل هذه المرحلة الشاقة على المستوى الجماهيرى ، تضارع فى صعوبتها ، مراحل الانبعاث الأولى للتجربة برمتها . لأنها تمثل اختراقاً

لتراكمات ، غير منظورة ، تاريخية ، ترسبت بعضها فوق بعضها فى الأنا الأعلى الجماعى . وليس من السهل إمكانية تحقيق إمحائها ـ إذا كان ثمة من ضرورة لذلك ـ خصوصاً فى المجتمعات النامية التى يشارك القهر شرايينها فى دورتها الدموية . من هنا يجدر بالأديب الجماهيرى ، أن يعاضد ـ انطلاقاً من بيئته الأدبية ـ حاملى المشاعل فى البنى الأخرى، ولا يتأتّى له ذلك إلا إذا كان على صلة ثقافية وطيدة بمنهجية التحول الجماهيرى، فلا تكفى الثقافة العامة فى هذا المجال للقيام بأعباء هذا الدور كما لا تكفى الثقافة الأدبية وحدها، فهذه الأخيرة مسلّمة من مسلّمات كونه أديباً، وإنما تبرز الحاجة ملحاحة إلى تضلّع الأديب الجماهيرى من خطة الإنماء الكلية المرسومة وفق الخلفية الفكرية الجماهيرية ، بيد أن هذا التضلّع من الخطّة وذاك التعاضد مع حاملى المشاعل ،لا يجعلان من الأديب الجماهيرى وتراً يعزف الواقع ألحانه عليه فى جميع انعكاساته السياسية والاجتماعية ، وفق البعد السكونى الذى لا يعرف المبادرة ، بل يخضع لأوامر التنفيذ . إنما يعنى ذلك ، أن يشارك الأديب فى نهضة مجتمعه ، بدافع الحرص على عدم ضياع هذه التجربة الفريدة من هذا الوجود ، لأن فى ضياعها هو نفسه ، والحرص هذا ، يدفع الأديب الصادق دفعاً إلى عدم المحاباة والمجاملة . لأن فى ذلك خيانة لأحلام الجماهير .

5 ـ الرسالية:

من البواعث المهمة للأدب الجماهيرى ، أن يشعر الأديب بدقة الدور الذى عليه أن يؤديه تجاه بنى قومه ، والإنسانية جمعاء ، فيبقى هاجسه الدائم « التغيير الجماهيرى » بكل أبعاد هذا المفهوم ، ولذا فمن الملزم لهذا الأديب أن يوازن بين الجماهير والنص ، الذى يجدر به أن يكون شركاً جميلاً يغرى القارىء بالوقوع فى حبائله الشريفة ، فإذا به يرفعه من ترابية الواقع إلى علٍ ، حيث العالم الرؤيوى السامى ، من غير أن ينسيه نكهة التُراب الطيّبة . وهذا الأمر يتطلّب من الأديب جهداً بيّناً فى تنويع أدواته الفنّية والتعبيرية حسب مقتضى الحال . ولا يتوهمنّ أحد ، إن الأدب الجماهيرى هو حكر فقط على بعض المواضيع دون غيرها ـ شرط مراعاة طاقة احتمال كل نوع أدبى لنمط معين من المواضيع ـ فالأدب العظيم فى تنوعات أنواعه المختلفة من قصة وشعر ومسرح ونقد ونثر ، يستطيع التعبير عن كل ما يشغل بال كل الجماهير كما أشرنا سابقاً ،بدءاً بمشكل السكن وصولاً إلى الأحلام العظيمة المتعلقة بالقيم الإنسانية والاجتماعية المثلى ، غير مهمل البتّة نواة الأجيال الثورية ، ونعنى بها الأطفال نبوءة المستقبل وكوّة الحاضر المتصل بالماضى على الأحلام المرجو تحقيقها ، ولذلك فإن مهمة الأدب والأديب الجماهيريين تقديم ما يحفظ اكتمال هذه النواة فى كل مراحل التطور . والرسالية لها منحى آخر ، فهى تماثل البعد الآخر للصدق فى

التجربة ، مضافٌ إليها النزاهة فى السلوك الشخصى ! نعم النزاهة فى السلوك الشخصى ! وقد يتعجّب الكثيرون من هذه الكلمات ،ويتهامسون فيما بينهم : ترى ماذا أصابه ، وهل اعتراه مس من اللامعقولية فأخذ يهذى ؟ ودفعاً للغرابة التى قد تستولى على أذهان بعض الذين تربوا فى كنف الاغتراب الفكرى بشقّيه الرأسمالى والماركسى على حد سواء ، نقول : إن أى أديب يمارس نمطاً سلوكياً ملوثاً ، لن يكتب أدباً ناصع البياض ، وبالتالى فهو لن يكتب فى قائمة الأدباء الجماهيريين ، لأن الأديب الجماهيرى قائد فى موقع الريادة ، وهو زاهد فى صومعته ، كما هو فى الوقت عينه نموذج تحتذى آثاره ـ من وجهة نظر شاملة ـ الناشئة لتقلدها فى لعبة التماهى التربوية . فلا عجب البتّة إذاً ، إذا طلبنا إليه أن يكون منسجماً مع نفسه ليفى بحق تطلعات الآخرين إليه . والذى يعنينا فى سلوك الأديب السامى هو نتاجه السامى فإن كان ذا سلوك منحرف ، فلن يعطينا البتّة سوى معالجات لا تخرج عن هذا السبيل . وقد تكون مستترة فى أثواب فنّية لا يمكن اكتشافها بسهولة ويسر ، فتسرى بين الجماهير سريان النار فى الهشيم ، دون أن يعى خطورتها أحد ، إلا بعد فوات الأوان ، خصوصاً لدى الناشئة والأطفال .

6 ـ القومية :

الأدب الجماهيرى قومى المنحى ، مشبع بروح الأمة التى

أنجبته ، ولكنه يسير باتجاه المدى الأرحب وهو الفضاء الإنسانى الشامل . ولكى يستطيع أن يبلغ هذا المدى ، لا بد له من إذكاء شعلة الحياة الدينامية لتدب فى أوصاله، وليست هذه الحياة سوى الصلة الوطيدة التى تربطه بأمته وقومه ، وصولاً إلى الارتقاء به إلى الأمم والأقوام الأخرى . فلا أدب عالمياً ، إن لم يكن قومياً حيث إن من المسلّم به من منظور حضارى شامل ، أن كل أمّة من الأمم لا بد لها من روّاد يُتجاوزن (بضم الياء) لكنهم رغم هذا التجاوز يبقون ممثلين لروح الجماعة الأدبية (أو للروح الأدبية الجماعية) . وواقع الحال عند مختلف الشعوب يفصح عن صحة هذه الفرضية ، فحينما نقول الهند ، يتبادر إلى الذهن طاغور ، وحينما نقول إنكلترا يحضرنا شكسبير ، وحينما نورد ذكر إيطاليا نتذكر دانتى . . . وهلمّ جرّا.

والأديب الجماهيرى ملزم باحترام تجارب هؤلاء الأدباء الذين يمثلون تلك الروح الأدبية الجماعية ، لأنهم يكنزون فى أدبهم رصداً تاريخياً لآلام الأمم وآمالها ، لانكساراتها وزهوها فى آن ، كما هو ملزم بالمحاولة الحثيثة لتجاوزهم بعد فهم تجاربهم واستيعابها . ومهمة الأديب الجماهيرى فى دائرة القومية استكشاف التراث الشعبى المحلى وتنقيته من الرواسب التى تعوق تطوره ونضجه تمهيداً لتحويله رافداً يصب فى نهر التراث الإنسانى العظيم ، والتركيز على التراث الشعبى أمر فى

غاية الأهمية ، لأنه عوده إلى مرآة صافية من مرايا الفطرة الإنسانية تنعكس فيها أحوالها جليّة لا تعرف الصنعة أو التصنع على حد سواء . ويجدر بالأديب الجماهيرى الابتعـاد عن الاتجاه القومى الرومانسى ، فلا يقع فى التعصب الأعمى الذى يفضى به إلى الوقوع فى براثن النظريات الفاشية . شرط ألا يولّد هذا الابتعاد فى نفسه ، وهماً يجعله يدفع عن قومه أى سمة حقيقية من سمـات الإبداع ، دفعـاً للوقوع فى هـوة الذاتية ـ كما قد يتوهم أو يتبادر إلى ذهنه ـ وطلباً للموضوعية الطوباوية أى تلك التى تزرع الارتبـاك فى عين من ينظر بمنظارها . فالقومية الأدبية فى النسق الجمـاهيرى لا تعنى الانعكاس بل ترمز إلى التكثيف والبلورة والتمحيص ، الـتى تضىء معارجها ثقة قوية بالنفس ، ذاتاً إنسانية تصبو نحـو أقرانها،، وثقة بقومها قوماً يتعاضدون مع الأقوام الأخرى بغية اكتمال تكامل القيم وصفائها على ظهر هذه البسيطة . ولا يتوهمّن أحد أن المحدودية الجغرافية قد تحول دون العالمية ، فهذا هو الأديب الأميركى جون ستاينيك قد اشتهر عالمياً ، بالرغم من أنه كتب عن قرية تدعى مونتيرى . ولعل مهمة القومية الأكثر غوراً من سواها من المهمات ، هى المحافظة على اللغة من التفسخ والانحلال ، لأن لغة كل أمة مفعمة بعواطف خاصة ، قد لا تدركها الألفاظ نفسها ، وعلى الأديب أن يرشدها إليها . وهنا يجدر التفـريق بين مفهومى اللغـة

والكلام[1] ، وقد أحسن عالم الألسنية المعروف فريدناند دوسوسور Ferdinand de Saussure بالتمييز بينهما ، بالقول إن اللغة واقع اجتماعى ثابت ، بينما الكلام عمل فردى متغيّر ، وهو مظهر لغوى محدد . فاللغة نتاج ينطبع به الفرد ، أما الكلام فهو عمل إرادى يدل على ذكاء صاحبه ، واللغة هى الجزء الاجتماعى من عملية التكلم ، تكمن خارج نفوذ الفرد ، الذى لا يستطيع أن يوجدها أو أن يعدل بها من دون المرور بكل البنى الاجتماعية الأخرى والتى لها امتداد سحيق فى عمق التاريخ .

7 ـ الاشتراكية :

فكرة إنسانية رحبة متسامية لا تعرف التعصب ، تقبل بالخير وتسعى إليه ، وتحاول تجسيده ، وتنهله من كل مصادره . تعترف بالتراث الإنسانى الشامل ، وتسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى مد الجسور والقنوات مع مظاهر هذا التراث وإفرازاته المتنوعة ، مذكية فى عمق الإنسان شوق الإنسان إلى الحق والخير والجمال ذات الأبعاد الموضوعية التى لا تتناقض مع صفاء الأبعاد الذاتية وصبوتها نحو التحقق ، تعترف بالأفكار الأخرى

---

(1) لمزيد من الاطلاع على الألسنية أنظر :

ـ ميشال زكريا : الألسنية علم اللغة الحديث : مبادئها وأعلامها . بيروت 1980 م .

نقداً للحياة وليس منهجاً لها ، أى أنها تحاول الإفادة من التراكم التجريبى الهائل للحياة الإنسانيـة ، لكنها تعى فى الوقت نفسه خصوصيتها ، فلا تنسلح عن ذاتها مقلّدة الآخرين فى حركة استلاب وتناءٍ عن الذات ، متذرعة بالحضارة والرقىّ والانفتاح ، ولذلك فهى لا تفصل بين الذات والموضوع ، أو بين الصورة والمادة ، فلا تجعل من التجربة الأدبية تعويذة لصد العدوان المادى عن المثالية ، كما فعلت مدرسة « الفن للفن » ، وفى الوقت عينه ، لا تجعل النتاج الأدبى مطيّة للمادية فى وجه المثاليـة ، كما هى الحـال فى المدارس الـواقعيـة فى الأدب ، وخصـوصـاً مـا سمى « بـالـواقعيـة الاشتراكية »، بل إنْ هذه السمة فى الأدب الجماهيرى ، تعمل على إقامة التوازن بين بعدى المثالية والمادية ، عبر الفهم الجيد الواعى للعلاقة المتناغمة القائمة بين الكلى والجزئى . عن طريق الإنسان ممثل وحدة وجودها . والرؤ يا الاشتراكية للأدب تعى مدى علاقته بالاقتصاد ، لكنها لا تصل إلى حدود القول أن الأدب تعبير عن الاقتصاد ، فترتفع أسهم الأول بارتفاع أسهم الثانى كما هى الحال فى البورصة ، وقد اعترف ماركس[1] نفسه بأن الأدب لا يتساوق مع التطور الاجتماعى فى كل المراحل التاريخية ، وفى ذلك إشارة مستترة إلى موضوعية القيم الأدبية ، التى تفضى بنا إلى استنتاج أن الفكر ليس

---

(1) راجع عرضنا للمدرسة الواقعية الجديدة فى الأدب .

وظيفــة من وظـائف المــادة، بـل ثمــة عـلاقــة تــأثــر وتـأثير تجمـع بينهما، فـالمادة تؤثـر فى تشكيل الفكـرة، وهو يؤثر فى تشكيلها. إذاً فالاشتراكية الجماهيريـة ليست مادية صرفة تثق بنظرية الجبر التاريخى والحتمية الاقتصادية ، فتجرّد الإنسان من إرادته وذاتيته بإصرارها على إخضاع هذا الإنسان للعالم الخارجى ، ساعية إلى إذابة فرادة شخصيته فى عموم شخصية الجماعة ، بشكل وهمى ميتافيزيقى يتناقض مع الموضوعية المدعاة ، والاشتراكية الجماهيرية ليست روحية محضة أو مثالية طوباوية فارغة من أى محتـوىً موضـوعى للإنسان وللمجتمع ، بل هى حركة فى التاريخ والإنسان تقيم وزناً للبعد الروحى فيهما ، بغية زرع الطمأنينة فى خلدهما ، نافية القلق المضيع عن توجههما . والاشتراكية الجماهيرية فى الأدب الجماهيرى أى انعكاس المدى الاشتراكى الجماهيرى فى بنية الأدب أمر فى غاية الأهمية ، فعلى مبدأ (شركاء لا أجراء)[1] ثمة حلم فى غاية الجمال والبهاء الواقعيين ، تنتظره الجماهير بفارغ الصبر ، ألا وهو تحقيق « الجماهيرية الأدبية » على غرار الجماهيرية السياسية والاجتماعية . . . الخ ، ولا يتوهمنّ أحد ، أن القضية هنا مشـابهة لقضيـة ربط الفكر بالدعاية كما هى الحال فى المدارس الواقعية الماركسية ، أو تتمـاثـل مـع هـاجس إيصـال المـفهـوم الأخـلاقـى

(1) معمر القذافى فى الكتاب الأخضر ، ص 75 وما بعدها .

الاجتماعى ـ والذى هو فى الواقع مفهوم طبقى لا يعبر عن الأخلاق الاجتماعية كلها ـ كما هى الحال فى المدارس الرأسمالية وما قبل الرأسمالية ، وذلك لأن المنطلقات تتغاير بين المواقع الثلاثة للأدب ، فالجماهيرية السياسية الاجتماعية التى تعبر عنها الجماهيرية الأدبية لا تقوم على مفهوم الحزب أو الطبقة أو مفهوم الديموقراطية الاسمية ، بل تقوم على مبدأ الحرية والانعتاق والديموقراطية المباشرة[1] التى لا تزوير فيها البتة لإرادة البشر عن طريق التمثيل الادعائى ، وبذلك تتسع الدائرة لتشمل الجميع أمّا عن كيفيّة تطبيق رؤ يا « الجماهيرية الأدبية » فيتلخص فى ما يلى :

إن معاينة البنى الأدبية فى المجتمع ، تبرز لنا وجود أربعة عناصر رئيسة هى : القارىء ، الناقد ، وسيلة الإعلام والنشر ، المبدع الأدبى . ومهمة الرؤ يا الأدبية ، هى إيجاد التناسق والتنسيق بين هذه العناصر كلها . فالقارىء اعتاد فى عصر ما قبل الجماهيرية ـ انعكاساً لشخصية المواطن القابع فيه ـ أن يبقى سكونياً ، خاضعاً للتلقى ، لا يبادر إلى شىء ، ولا يحاكم أحداً ، ولا يشارك فى صنع القرار ، أمّا فى المجتمع الجماهيرى ، فتتغير الأمور جوهرياً فى هذا المضمار ، ويضع ذلك المجتمع على عاتقه ، تأهيل القارىء

(1) راجع طروحات ذلك فى الكتاب الأخضر ، خصوصاً فى القسم الأول والثانى منه .

كى يصبح مبدعاً بطريقة ما ، يشارك الأديب تذوّقه الفنى ، ويشير إلى مكامن الشطط لديه ، قبل أن يتعاظم أمرها وتصبح معالجتها ضرباً من المستحيل بفعل تراكمات الزمن . وحينما يصل القارىء إلى هذا المستوى من المشاركة والمعرفة ، يصبح « قارئاً جماهيرياً » أى قارئاً ممتازاً . ووجود القارىء الممتاز أمر يكاد يتجاوز مفهوم الضرورة الفلسفيـة ، لشدة الحاجة إليه بغية تكامل النشاط الأدبى وفاعليته . ولو نحن عدنا القهقرى إلى كنف التاريخ نحاول البحث فيه عن فاعلية القارىء فى هذا المضمار ، لوجدنا الشىء الكثير منه ، ففى عصور الرق نفسها فى المجتمعات اليونانية القديمة وما تلاها من عصور إقطاعية ، والتى أنتجت للإنسانية أدباً كلاسيكياً بقى يضىء لها معارج السبل فترة من الزمن ليست بيسيره، لم تزدهر الآداب فى تلك العصور ، لو لم يقبل الناس على تلك الآداب حتى سلكت طريق الجودة التعبيرية . فهناك فى تكوين الإنسان ، ميل إلى إفشاء السر ، نلحظة على المستوى الفردى فى مفهوم الصداقـة التى تساهم فى بعث الاستقـرار عند الإنسان ، كما نجده على المستوى العام قائماً فى ما يسمى بالتضامن الاجتماعى . فالسيد والإقطاعى بالرغم من موقعيهما المستبدين إزاء العبد ، فإنهما بحاجة ماسةٍ لمشاركته لهما فى التلذذ بمراقبة الآثار الأدبية .

أمّا عن الناقد ، فإن من أولى شروطه أن يكـون قارئـاً

جماهيرياً ، بالإضافة إلى امتلاكه خصوصية النظر التحليلى ، فدوره بتمثل بشكل أساسى بإنارة سبل العلاقة بين المبدع الأدبى والمتلقى ، لأن التطور الأدبى أو ما يسمى بصدمة الحداثة فى الأدب أفرزت وستفرز ما يمكن تسميته بالتكنولوجيا الثقافية التى تحتاج إلى نقاد يفسرونها للقراء كى يتم استيعابها ومجاراتها ، وعندما يصبح الناقد على هذه الشاكلة ، نسميه ناقداً جماهيرياً . والحديث عن الناقد الجماهيرى يرجعنا عمداً إلى جذور هذه المهنة ، ففى عهد ما قبل الرأسمالية ، وخصوصاً فى عهد ما قبل ازدهار الصناعة ووسائل الإنتاج ، كان الحرفى ينتج أشياءه لزبائن معروفين ، وحينما تعقدت الأنماط الإنتاجية ، وكثر الإنتاج ، أصبح المنتج لا يعرف زبائنه مباشرة ، بل شرع يعطى نتاجه للمجهول ، فكان لا بد له فى هذه الحالة من وسيط يساهم فى تسويق بضاعته ، وهكذا كان ، وإذا شئنا إسرافاً فى الرجوع إلى الجذور ، فلا بأس من تذكر مرحلة المبادلة فى تاريخ الإنسانية ، التى لم تكن تحتاج إلى معيار تقويمى تقوّم البضائع على أساسه بل كانت الحاجات نفسها هى المعيار والقيمة Valeur ، وحينما تعقد نمط العيش ولم يعد الإنتاج الجزئى فى كل منطقة يفى بحاجات سكانها ، اضطر الإنسان إلى اختراع العملة ، أى النقد ، خصوصاً بعد نشوء « التوافر والندرة » (فبعض المواد كانت متوافرة الوجود وبعضها الآخر كان نادراً) . كل هذا عكس آثاره فى زمن متأخر بعض الشيء - فى مضمار الأدب ،

ودليلنا على تأخر انعكاسه النسبى ، إن العصور القديمة التى تجاوزت عن المبادلة ، وأصبحت تعرف مفهوم النقد المالى من ذهب وفضة أو أموال. . . الخ لم تعرف مفهوم النقد الأدبى إلاّ فى أحقاب متباعدة بعض الشىء عن الحقبة الأولى. مثال ذلك ما نلحظه فى العصر الجاهلى[1] عند العرب، فهؤلاء لم يحتاجوا البتّة إلى وسيط أدبى متخصص يفسر الغامض أو يشرح المستتر، خلا بعض الأدوار العفوية التى كان يقوم بها كبار الشعراء فى الأسواق الأدبية، متخذين لهم صفة الحكام ليحكموا على مدى اقتراب كل شاعر من معين « الأدب العام » الذى كان ماثلاً فى أذهان الجميع ، ويتميّز هؤلاء الرهط من الشعراء الحكام من سواهم من أبناء مجتمعهم ، بطول باع فى مضمار التجربة الأدبية ، وبحساسية خاصة تؤهلهم لقياس المسافات الإبداعية ، وبحدس متوهج يستقبل إشعاع الأدب وتوهجه بسرعة فائقة .

أوردنا هذا كله ، للقول إن الناقد ليس له وظيفة ثابتة محددة لا تتغيّر فى بنية الأدب الجماهيرى على المستوى المستقبلى فحينما يتأهل القارىء جماهيرياً ، وتصبح علاقته بالمبدع

---

(1) لمزيد من الاطلاع حول هذا الموضوع أنظر :

طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى . القاهرة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1937 .

واضحة شفافة ، وحينما يعى المبدع ـ الذى سيأتى الكلام لاحقاً عليه ـ دوره فى عملية التجاذب الأدبى ، تنكفىء وساطة الناقد بإجلال بعدما أدت دوراً ريادياً عظيماً ، يتمثل فى المساهمة فى تكوين ركن الاستشراف فى صرح القراء الممتازين ، الذى يشكل بوصلة هذا الصرح ليصبح الناقد بذلك ، أحد المبدعين الأدبيين، يشارك رفاقه فى خلق النماذج الأدبية المعبّرة عن تطلعات الإنسان وآمانيه ورؤ اه وأحاسيسه . . . عبر قراءته الواعية للنماذج الأدبية الأخاذة وتحليلها وعرضها وتقريبها إلى الإفهام وإذكاء الحساسية الأدبية إزاءها وأمّا عن وسيلة الإعلام والنشر ، فإنه من الخطأ الكبير ، أن يمتلكها فى المجتمع الجماهيرى شخص ما أو مؤسسة ما فى المجتمع ، بل يجب أن تبقى ملك الجماهير ، لأنها مكلفة بحمل أحلام هذه الجماهير ونقلها بغية التفاعل الإنسانى والإخصاب الثورى الكامل ، ولا يجوز البتّة أن توجّه غير هذه الوجهة ، أو أن تطبع بغير هذا الطابع ، لأن فى ذلك العمل تحويراً لا يتجانس أبداً مع الفطرة الحقيقية للإنسان . وعلى المشرفين عليها أن يكونوا من النقاد الجماهيريين ـ أو ممن تتوافر فيهم صنعة النقاد الجماهيريين والذين يفترض فيهم أن يكونوا فى بداءة الأمر من القراء الممتازين كما أشرنا ـ الذين يتحلّون بوعى سياسى مميز وبقدرة على حمل المسؤولية وتجسيد هذا الوعى . والوعى السياسى فى هذا المضمار مهم جداً لأنه الكفيل الضامن لعدم انقياد الجماهير وراء بعض

الاختراقات السياسية ، التى تتخذ من بعض صنوف الأدب غير الجماهيرية معبراً لها ، وقد يكون ذلك باسم الأدب الجماهيرى نفسه ، وأمّا القدرة على حمل المسؤولية ، فنعنى بها ، صلابة العود نضالياً ، فلا يحابى المسؤول فى هذا المضمار ، أحداً فى نشر مادة لا تليق بكرامة السمة الجماهيرية ، وقد يتوهم البعض أن فى هذا تضييقاً على الحريات ، وخنقاً لمناحى التعبير عند الناس ، وجواباً على هذا التوهم نقول : إن أحلام الشعوب وآمالهم ، لا يمكن أن تكون مساحات معارك لبعض الحركات ذات النزعة التجريبية السلبية ، فلا بدّ إذاً من القسوة فى هذه الظروف ، فى وجه من تسول له نفسه العبث بإرث الجماهير ، التى دفعت ثمنه غالياً من فيض الشلالات المتنوعة التى لا تنتهى من الدم الطاهر النقى والعرق الشريف النظيف . ولعل المسؤولية هنا فى مضمار الأدب تحاكى مسؤولية الأب فى توجيه أولاده - مع فارق فى نمطية علاقة الأبوّة بالبنوّة - أو مسؤولية المعلم فى توجيه التلاميذ ، من زاوية الحرص الصادق على مصالحهم الحقيقية ، المترافق مع معرفة تقنية بأمور التربية ، مع فارقٍ جوهرى فى إطار العلاقة التى تربط وسيلة الإعلام والنشر بالجماهير . إذاً فقد يكون أحد الأبناء ضالاً طريقه فيأتى الأب أو المعلم ليوجها إليه قصاصاً عادلاً يعيده - إن كان خيّراً - إلى جادة الصواب . هذا على مستوى فردى ضيّق ، فما بالك إذا كان الأمر يتعدى حدود الفرد ليصل إلى تخوم

المجتمع بأكمله . ولعل مفهوم الثواب والعقاب ، هو مفهوم عام فى التربية سواءً فى الشق المنتسب إلى فلسفة وضعية أم فى الشق الآخر منها المنتسب إلى فلسفة علوية سماوية .
ويجب الإشارة إلى أن هذا الإجراء القاسى فى منع الشطط من التعبير عن نفسه أدبياً ، قد لا يمارسه المسؤول إلا فى أحوال نادرة جداً ، كأن يصبح « النوع الجماهيرى » مهدداً ببدء الانقراض ، وهذه حالة نادرة الوقوع ، وإذا ما وقعت تسوغ لنفسها وللقيّمين على الشؤون الفكرية والثقافية والأدبية محاربة هذا الفناء ، وقد أشرنا إلى ندرة الوقوع ـ بسبب نماء الوعى الجماهيرى فى المجتمع الجماهيرى عند كل الجماعات والأفراد ـ لكننا بدافع من الحذر والحيطة ، دعونا إلى تلك الشدة التى قد تبدو قصاصاً صارماً لكنها تتماهى مع العرف الثورى فى عدم اختراق صفاء المجتمع الجماهيرى . وعلى وسيلة الإعلام والنشر ، أن تبتعد عن مفهوم الربح والخسارة لكى لا تقع فى لعبة العرض والطلب ، وبالتالى تضطر فى مرحلة من مراحل انحسار الإنتاج إلى اعتماد السبل الرائجة اليوم فى سوق النشر العالمى ـ الرأسمالى خصوصاً ـ ، باختيار النصوص والأعمال التجارية ، التى قد يقبل عليها جمهور من الجماهير فى بعض الظروف الخاصة ، وبهذا تنتفى مهمة المراقبة لدى المسؤول عن وسيلة الإعلام والنشر ، بل يخشى أن ينقلب دورها فى هذه الحال إلى قمع كل الاداب الجادّة لأنها غير رائجة ، ويتم ساعتئذٍ ـ كما هى

الحال اليوم فى أكثر بقاع العالم - تضليل الجماهير ، وإبعادها عن الأفق الأدبى الراقى ، الذى يكنز فى آن معاً دفء الذاكرة التراثية ووهج العيون المستقبلية ، ليصار بعد ذلك إلى إبقاء هذه الجماهير عالقة فى وحول الحاضر ، بحجة العصرنة وذرائعها . وحينما تصل وسيلة الإعلام والنشر إلى تحقيق كل ما سبق لنا أن ذكرناه ، تكون قد جسّدت - فعلاً - ضمير القارىء الممتاز ، وعقل الناقد المستنير ، ووعى الجماهير لذاتها عبر تواصلها مع إبداعاتها .

أما عن المبدع الأدبى ، فعليه أن يجمع صفات العناصر السابقة من ناحية فكرية ، متسلّحاً بحساسية فنّية - متّقدة وبإخلاص مصحوباً بحالة وجدٍ تكتنف التعاطى مع جوهره الإنسانى . وجوهر الجماهير وتطلعاتهما معاً . فيضحى الأدب إذ ذاك أسلوب كشف ينطلق من عمق خصوصية الفرد ، إلى عمق خصوصية البيئة ، ويكون العمقان معاً إطلالة لجوهر واحد يُطَلّ منه على سعة التجربة الإنسانية وشمولها . وبالنسبة إلى الإسلوب ، فعلى الأديب الجماهيرى الابتعاد عن النمطين السائدين فى المجتمعات غير الجماهيرية وهما : اللغز والخطاب المباشر . وقد بيّنا بعض ذلك سابقاً وقلنا أن كليهما دليل احتقار للقارىء ، فالأول يتجلّى محاولة إذلال القارىء فيه عن طريق الاستعلاء عليه ومعاملته بدونية مستترة ، وأما الثانى فيبدو قصوره وانهزاميته الفنيين الحاملين فى طياتهما مهانة

القارىء ، فى محاولة تمريغ هذا القارىء نفسه فى أوحال لعبة السلعية عن طريق تطبيق قانون العرض والطلب بطريقة غير مباشرة . ولذلك فإن الإسلوبية الجماهيرية هى غاية فى الدقة ، وتحتاج إلى طول أناة وتمعن ، مترافقين مع دفق فى التوهج الإحساسى والإشعاعِ الحدسى يمنع الأسلوب المتأنى من الوقوع فى هاوية التصنع والزيف واللعب البيانية الفارغة من أى محتوى إنسانى جوهرى .

إن من نافل الكلام ، القول إن هذا التدرّج بين العناصر الأدبية ، يتجانس مع التدرج السياسى فى البنية السياسية الجماهيرية[1] ، بدءاً من المؤتمرات الشعبية الأساسية ، مروراً بالمؤتمرات الشعبية غير الأساسية ، وصولاً إلى اللجان الشعبية ، فكل حلقة تفرز لاحقتها . وقد تم تعمّد استعمال مصطلح التجانس وليس الانعكاس ، وذلك لأن المنهجية الجماهيرية لا تقوم على التقليد ، بل تحث على الابتكار وفق ترابط جدلى ، لا يخرج بالأمور عن جادة مصلحة الجماهير .

8 ـ الانتقاء :

الأدب الجماهيرى أدب انعتاق وحرية ، وليس أدب كبت وسجون . والسجن اسم عام قد يندرج فى مضمونه مفاهيم عدة منها : مفهوم الحزب ومفهوم المجتمع ومفهوم الأنا . . .

---

(1) راجع مقدمة فى الأدب الجماهيرى .

الخ، ولذلك فإن الأدب الجماهيرى يتكـامل مـع الإنسان الجماهيرى الذى لن يكون عبـداً للحزب أو للمجتمـع أو للفرد . بل هو نسيج بهى جميـل من كل هـذه المفاهيم مجتمعة . ولعل جذر المصطلح « جماهيرى » فى اللغة العربية يفصح عن هذه السمة خير إفصاح ، فيقال « جمهر له الخبر : أخبره بطرف له على غير وجهه وترك الذى يريد » إذاً ، فالأدب الجماهيرى ، وحسب هذه الدلالة ، ليس انعكاساً آلياً للفكرة السياسية بل هو أدب واع قد يساهم - بانغرازه فى عمق واقعه وفهمه - بتـوجيه الخلفيـة السياسيـة نفسها للمجتمـع وإغنائها بعد أن يكون قد اغتنى منها ، للسير بها ومعها فى الاتجاه السليم المنسجم مع فطرة الجماهير السليمة . ويكون الانتقاء منهجاً للأدب الجماهيرى على صعيد التعاطى مع سلوكية الحياة ومضامينها ، وعلى صعيد البعد التعبيرى أيضاً وهو البعد المميز للأدب فى المستوى الأخير - وبذلك يتماهى مع السمة الفنّية فى الأدب الحى فى كل مكان وزمان ، وهى السمة التى تحتّم على الأدب الخروج من تراكمات الحياة الرتيبة وكثافتها ، إلى اصطفاء الرموز المعبّرة فيها عن تكثيف رؤ يوى أخّاذ يوحى بدينامية الحركة الحقيقية الكامنة فى أعماق عناصرها . وهذا ما يبعد الأدب الجماهيرى عن الوقوع فى المحاكاة الباردة ، التى تدثر التجربة الأدبية بدثار السكون ، تمهيداً للإفضاء بها إلى عالم الموت ، ويجعله مجسداً للمقولة الطيبة : الجمال الفنى هو انتخاب الجوهر .

9 ـ الثقافة :

إن الأدب الجماهيرى كونه بديلاً ثورياً عن الآداب السابقة عليه ، كما قلنا فى ما مضى من سياق البحث ، لا بد له من محاولة القيام بأعبائها جميعاً من جهة ، وسد الثغرات التى اكتنفت تلك الاتجاهات من جهة أخرى . ولبلوغ هذا المستوى الإبلاغى إيجاباً وسلباً . لا بد للأديب الجماهيرى من الاطلاع على كل التيارات الأدبية ، بغية وعى موقعه من حركة التاريخ ، وصقل موهبته ، وإعطائها بعداً ثورياً حقيقياً . فالأدب الثورى بمعنى ما يصبح بمثابة النص المفتوح texte ouvert لمواضيع عدة وأحداث متباينة تتصالح على أرضه تحت لواء الأدب ، فتتحولْ أحداثاً أدبية تسخّر لحمولها الفكرى فى سبيل توتير البعد الدرامى فى العمل الأدبى ، وإعطائه مدى رحباً من إذكاء الانفعالات السامية . وعلى الأديب الجماهيرى ضرورة مجاراة روح العصر الثقافية ، لكى يسجل آثارها ـ وتسجيل الآثار هنا لا يعنى البتّة النقل الحرفى ـ ومساهماتها سلباً وإيجاباً فى نماء الشخصية الإنسانية ، هاجس الأديب الجماهيرى الأوحد . وتبدو ضرورة الثقافة حاجة ملحة عند العاملين فى مضمار النقد ، أكثر بكثير من العاملين فى مضمار الأدب الإنشائى . فالناقد الجماهيرى كونه ناقداً ، عليه الإحاطة بتفاصيل الحركة النقدية لعصره إحاطة شاملة ، تمكّنه من معرفة الكثير من المصطلحات التى ينفرد معجم النقد بها دون سائر الأنواع الأدبية، فضلاً

عن معرفته لكل ما يطرأ من جديد فى عالم النقد من اتجاهات حديثة ، ومدارس تتوسل أنماط جديدة من التحليل الأدبى . ولذلك فإن معرفة اللغات الأجنبية تكاد تشكل بالنسبة إلى النقاد الجماهيريين فرضية تشبه فرضية واجب الوجود فى الفلسفة ، لأن الناقد يجب أن يكون على معرفة مباشرة بعالم التحليل النقدى فى مختلف أرجاء الكرة الأرضية ، ولا تتم الثقافة النقدية الحقيقية إلاّ بشكل مباشر ، وأمّا الأدباء الآخرون فربّما حلت مشكلة الترجمة قضاياهم ، لأن الدقة النقلية من لغة إلى أخرى ليست مطلوبة بدقة بالغة عند أدباء النوع الإنشائى ، فيكفيهم ما يقوم المترجمون بنقله إلى لغتهم الأم ليكونوا على بيّنة واطلاع نسبيين من حقيقة ما يجرى حولهم فى العالم من أحداث أدبية (ومن الطبيعى القول إن المعرفة الدقيقة للغات الأجنبية تبقى الأجدى نفعاً فى كل الظروف والحالات) . وثمة مشكلة يجب التنبيه إليها ، على مستوى الأدب الإنشائى ، لكى يتفادى الأديب الجماهيرى الوقوع فيها وهى مشكلة التراكم الكلى والإلصاقات الفكرية ، وهى مشكلة تبدو واضحة تمام الوضوح فى قسط كبير من الشعر المعاصر . فنرى أن الشاعر يحاول إبراز طول باعة فى مختلف الميادين ، فإذا به يلصق المعلومات فلسفية كانت أو تاريخية أو سوى ذلك فى متن القصيدة إلصاقاً ، لا يمكّن « معدة النص » من هضمها وإحالتها إلى عناصر تغذية عوضاً عن انقلابها إلى سموم تساهم فى قتله ، أو على الأقل تسبّب تشويش نضارته

وإشراقه . ومثل الأدب فى هذا السياق فى علاقاته مع عناصره ، كمثل الماء الذى يحوى عنصرين متمايزين ، لكنهما سرعان ما يتآلفان فيغادران صفاتهما لدى دخولهما رحاب الماء ، والدليل فى ذلك بكل بساطة ، إن الإنسان حيث يحتسى الماء ، لا يحس بنكهة الأوكسجين أو الهيدروجين تجتاحان فمه، بل يحسب بالماء وبالماء فقط . والنص الأدبى قد يحوى فى تضاعيفه شيئاً من التاريخ أو الجغرافيا أو الفلسفة أو التربية أو الاقتصاد، لكنه لا يتحول فى حال من الأحوال إلى مقالة فى التاريخ أو الجغرافيا أو الفلسفة أو التربية أو الاقتصاد، وإلّا خرج عن كونه أدباً لينتسب إلى المعارف الفكرية الأخرى التى يعبّر عنها، وفى نهاية المطاف لاستعراضنا السمات العامة للأدب الجماهيرى، لا مندوحة لنا من القول عنه: إنه أدب يتماهى مع عصر الجماهير والجماهيريات ، المتناغم مع تطلعاتها، المعبر عن رؤاها، المجسّد لنبض أحاسيسها، ويتسّم بأنه حديث ومعاصر، متنوع وأصيل، ثورى انتقائى ونهضوى، مثقف ومثقِف، قومى اشتراكى رسالى يتجانس مع فطرة الإنسان الحقيقية. أى إنه باختصار: أدب الفطرة الشفاف الواعى.

مقدمة عامة فى إرهاصات الأدب الجماهيرى فى التاريخ

إن الأدب منذ نعومة أظفاره كان جماهيرى الهوى بمعنى ما ، فمنذ أن همست أمنا حواء فى أذن أبينا آدم أن « أريد التفاحة » ، حتى بدأت تلك الرحلة الجنينية للتجربة الأدبية فى رحم التاريخ، فكانت تلك العبارة أول الغيث فى نمط الدلالة الأدبية فى البعد الجماهيرى، على المستويين الإنشائى والوصفى ، حيث دخل الرمز المستتر فى تلك العبارة، وجدان الشعوب قاطبة ، فقلّما تجد شعباً من الشعوب لا يعرف مغازيها وما ترمى إليه من أبعاد . فتبارى المؤلفون يستلهمونها فى كتاباتهم المتنوعة ، نصاً ونهجاً . وكانت انعكاساتها فى دنيا الأدب الإنسانى ملاحم وأساطير وقصصاً تجمع الغرائبية الخرافية إلى المعقولية . . . الخ . أمّا صداها فى النمط

الوصفى فكان استنباطاً لمعايير نقدية تحليلية مستوحاة من هذا النموذج الأدبى الذى يجسّد البساطة التعبيرية المزدانة بتكثيف رمزى . ولربما كان الفضل الأول فى شيوع هذه العبارة ، للأديان فى هذا السياق، فكلها تقريباً قد اعتمدت هذه المقولة فى إظهار مغازى الغواية ، حين تستبد بالنفس الأهواء ، فتحيد بها عن جادة الاستقامة .

إذاً ، « أريد التفاحة » ، هو العنوان الكبير ، الذى انطلقت منه أو بمحاذاته قوافل الأدب فى رحلة الذات البشرية . أما التفاصيل فكثيرة لا يتسع لها هذا المجال ، إنما من المفيد الإشارة إلى بعضها بسرعة وإيجاز . ففى البدايات ، فى مجتمع الصيد والرعى ، جسّد عمل الكاهن فى إنشاء تعاويذه وجهاً من وجوه جماهيرية الأدب، فدارسو تاريخ النشاط الإبداعى الأدبى فى تلك المرحلة[1] ، يجمعون على أن الكاهن قد ادعى القدرة على درء أذى الأرواح الشريرة عن المجتمع ، لكى ينعم بقسط كبير من الراحة يجنبه المشقات فى تأمين القوت كسائر أفراد الرعية . ما يعنينا فى هذه القضية ، إن الكاهن استخدم الكلمة ـ أو على الأقل أوهم بذلك ـ فى سبيل الجميع استخداماً رمزياً وجد اكتماله فى

(1) أنظر محمد مفيد الشوباشى : الأدب الثورى فى التاريخ ، ص 10 ، قارن مع أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الأدب فى العالم ، الجزء الأول ، ص 9 وما بعدها .

الطقوس التى كانت تصاحب تلك الابتهالات أو الأدعية ، أو التعاويذ . ترى ألا نجد فى هذا الأمر لوناً من ألوان الالتزام ، اتخذه المجتمع آنذاك سنة وقانوناً ، ولا يختلف من حيث النوايا عن مفهوم الالتزام المعاصر إلا بصدق التوّجه ، فضلاً عن واقعيته التى لا يمكن لها أن تتجسّد فى ذلك الزمان الغابر ، لظروف محض موضوعية . وفى المجتمع العبودى والإقطاعى ، ألم يكن تجويد العبيد والأرقاء للأدب فى مساهمتهم بالإقبال عليه بعداً جماهيرياً ، طمست معالمه ، وسخّرت فى غير الوجهة التى انطلق منها ؟ وما ازدهار الشعر الغنائى[1] بعد هذه المرحلة إلا تأكيد لانفصال الإقطاعى - الشاعر - عن الأجير - القارىء - عنده ، لأنه قد استنفد حضوره ، ووجد فى نفسه تمرساً أدبياً يغنيه عن الرجوع إلى مشاركته تذوق التجربة ، فضلاً عن أنه كان يشعر أن تلك الأحاسيس « النبيلة » ، ليس العبد جديراً بها ، ومن هنا فإن الغنائية فى منطلقاتها الواضحة الأولى ، كانت تعبيراً عن انفصام اجتماعى ما فى تاريخ المسيرة البشرية ، بيد أنّها أضحت فى ما بعد ذلك ، رجوعاً إلى الذات الهاربة من الجور والظلم الاجتماعيين لمواساتها والتخفيف من غلواء مكابدتها وأنينها . وهكذا استمرت الإنسانية فى صراعاتها المحمومة ، واستمر الأدب يعبر عن تلك الصراعات متخذاً له مواقف متبانية

---

(1) أنظر محمد مفيد الشوباشى : الأدب الثورى فى التاريخ ، ص 12 .

تبعاً لتباين الظروف الذاتية والموضوعية التى كانت تحيق به .
بيد أن هناك نقطة مضيئة وسط هذا التراكم التاريخى الهائل من التجارب الأدبية ، نعنى بها تجربة الأدب الدينى ، فهذا الأدب على مستوييه السماوى والأرضى كان يجسّد بامتياز حيزاً مهماً من مساحة الأدب الجماهيرى ، نعنى به مخاطبة الفطرة الإنسانية . والدليل فى ذلك أن الاحتفالات التى تقال فيها تلك التضرعات ، كانت جامعة لأكثر أفراد الشعب إن لم نقل لجميع أفراده . فضلاً عن أن الجميع كانوا يشعرون فعلاً ـ لا محاباةً ولا خوفاً ـ أنهم يشتركون فى نمط وجدانى واحد، تحقق لهم هذه النماذج التعبيرية الإفصاح عنها. فحينما كان الشاعر يخاطب إلهه، لم يكن يشعر للحظة واحدة أنه يخصه وحده، بل كان يعى منذ البدء، أنه إله الجميع، ومن هنا فإن شعراء تلك المراحل ، لم يتبين التاريخ قسمات وجوههم بوضوح ، وأوعزت أكثر الأشعار فى تلك الحقبة إلى الشعب بكامله . أما النمط التعبيرى الذى تبيّنا معالمه بشىء كافٍ من الوضوح ، فهو ذاك النمط التأملى الذى يؤرخ للمرحلة الدينية عند الشعوب ، بدءاً من كتاب الموتى لقدماء المصريين ، مروراً بكتاب كونفوشيوس الصينى العظيم « أخبار الربيع والخريف » وبعد ذلك بالفيدا كتاب الهندوس المقدس ، وكتب أمثالهم ، تعريجاً على الأفستا الزرادشتية للفرس القدماء ، وصولاً إلى التوراة والتلمود والإنجيل والقرآن ، فضلاً عن ملاحم الإغريق وأساطيرهم . على أننا سنقف وقفة متأنية عند القرآن الكريم

وسنعلل سبب وقفتنا ، بما يكفل لنا عدم الخروج عن جادة البحث الموضوعية والمنطقية .

مما لا ريب فيه ـ حسب رأينا ، أن السمة الجماهيرية فى الأدب القديم كان أمراً مشتركاً عند كل كتب الديانات السماوية والأرضية . بيد أن الكتب الدينية السماوية من زاوية تحليلية ، جاءت متقدمة على ما قبلها فى سياق الزمن ، فلا بد إذاً من التقدم على سابقها فى سياق المحمول شكلاً ومضموناً خصوصاً أن الظروف الإبداعية ـ إذا ما عزلنا الإلهام العلوى الذى نؤمن به جانباً ـ من مختلف الجوانب كانت فى الديانات التوحيدية ملائمة أكثر منها فى الأخرى لنماء الأدب . والسؤال البديهى الذي يطرح هنا ، لماذا إذاً استثنينا الكتب الأخرى كالتوراة والإنجيل والتلمود وأبقينا فقط على القرآن الكريم فى هذا المعترك ؟ إن الإجابة على هذا السؤال تستدعى الإحاطة التاريخية بظروف نشأة كل كتاب ، فأمّا التلمود فإنه عبارة عن سلسلة متحركة فى العصور كتبها قادة الديانة اليهودية[1] وفيها الكثير من التشويش ، فضلاً عن أنها غير محددة المعالم التاريخية .

وأما التوارة والإنجيل ، فنحن لا ننفى عنهما الصفة الإبداعية فى نمط التوجه للجميع دون استثناء ـ على الأقل فى

(1) راجع أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الأدب فى العالم ، الجزء الأول ، ص 80 وما بعدها .

عصورهم ومجتمعاتهم كما تقول بعض الآراء - ، ولسنا بغافلين عن تلك اللمعات البيانية التى تحويها أمثال العهدين : القديم والجديد[1] ، بيد أن كل هذا الأمر ، لا يجعلنا نفعل بعداً جوهرياً فى معالجة هذه القضية ، ونعنى به مراقبة كيفيّة النشوء وسببه ونتائجه ، فالنبى موسى (عليه الصلاة والسلام) كانت له معجزته الأساسية وهى تكليم الله عز وجل - كما تقول بذلك كل الرسالات السماوية ، أما عيسى (عليه الصلاة والسلام) فقد كانت معجزته الأساسية - كما يقر بذلك الإنجيل والقرآن - إحياء الموتى بقدرة الله تعالى ، أما الرسول محمد (عليه الصلاة والسلام) فقد كانت معجزته القرآن الكريم أو بلغة أخرى فقد كانت معجزة القرآن الكريم عبر الرسول . هى الأدب . من هنا ، كان لا بد لنا من معاينة بعض مظاهر تلك المعجزة من زاوية أدبية ، وليس من خلال النظرة الدينية التى نقرها ونحترمها . ولعل أولى السمات الأدبية التى تستوقفنا فى النمط القرآنى هى جدلية الحداثة - المعاصرة . فما لا شك فيه أن العرب كانت أمة البلاغة والبيان ، أو كما يقول الجاحظ كانت تحتال فى تخليدها بالكلم الآسر دون باقى الوسائل ، وأما الأمم الأخرى فقد اتخذت العمران وأشباهه إضافة إلى الأدب أو بمعزل عنه ، سبيلاً إلى ذلك . ولذلك فقد كانوا يعتبرون أنفسهم أمراء البيان وأسياده ، لا يبزهم فى هذا السلوك باز ولا

(1) يقصد بالعهد القديم التوراة ، ويقصد بالعهد الجديد : الإنجيل .

يجاريهم مجارٍ ، وسط هذه البيئة التى تعج بكل ألوان الإبداع الأدبى جاء القرآن الكريم مميزاً فى حداثته الأدبية الإبداعية بكل ما تحمل كلمة إبداع من معنى فى طياتها حقيقياً كان أو مجازياً ، فإن كان الإبداع هو الإتيان بشىء جديد على غير مثال سابق ، فقد صحت هذه المقولة هٰهنا بامتياز ، وذلك لأن هذا النمط الأسلوبى الجديد ،لا عهد للناس به من قبل ، وإن كان الإبداع يعنى التجاوز والاستشراف الرؤيويين ، فالنص القرآنى هو خير شاهد عليهما معاً . والذى يتقصى التاريخ الجاهلى - الإسلامى بعمق ، يلاحظ أن القرآن الكريم قد أحدث صدمة هى بحق صدمة الحداثة ، فالقوم قد انبهروا ، وأصابهم الانخطاف ، واحتاروا أين يصنفون هذا الوافد الجديد ، فهرع مثقفوهم إلى استقراء نماذج السلف ، علهم يجدون له حيزاً يخيّم فى أرضه ، فسقط فى أيديهم ، وباؤوا بفشل ذريع بعد أن أعيتهم الحيلة وسدت فى وجوههم طرق النجاة . وحقيقة الأمر ، تعود إلى أن أنماط التراث المعهودة لديهم ، لا تعدو كونها إمّا سجع كهان رتيب ، فيه من التقعّر والتكلّف الشىء المبالغ فيه ، أو أمثالاً سائرة فى بعضها بلاغة واضحة ، يحيق بها طابع حسى مباشر يساعدها فى تأدية التواصل الاجتماعى على خير وجه ، أو خطباً بليغة فصيحة يغلب عليها قصر النفس ، أو شعراً أوزانه محددة ، وصورة بالرغم من جمالها ، أضحت بالنسبة إلى الجاهليين مكرورة إلا باستثناءات يسيرة . لذلك كله ، فقد فقد هؤلاء القوم ،

المعيار التقويمى فى نظرتهم إلى القرآن الكريم ، واحتاروا كيف يصفونه ، ولعل أو ما تبادر إلى أذهانهم ، أن هذا النص هو خروج على المألوف فلا بد من أن يكون ناقله أو حامله أو الآتى به خارجاً على المألوف ، فلا بأس إذاً من تسميته بالمجنون ، لذلك فالجنون بهذا المعنى هو تأسيس لحداثة جامحة ، واعتراف من العرب آنذاك بطريقة ما ، بأن هذا النتاج يشكل اختراقاً للموروث السائد ، يبعث فى التراكم الأدبى تصدّعاً بنّاءً وخلخلة مشيدة . ثم إنهم قد وجدوا فيه من شكلية سجع الكهان ، بعض الإسجاع التى تتوافق هيئتها مع هذا الإطار ، إنما تفترق عنه فى انغرازها العميق فى إيقاع دائرى تجعل النفس الذائقة تطوف فى بحر من العوالم العلوية لتعود محملة بالأريج الأزرق ، فترسو على شاطىء الطمأنينة والسكون . وفى هذا الأمر تكمن حداثة خطيرة مبعثها لعبة الإيهام الفنى الجميل الذى يأخذ بناصية القديم فيجعله وليداً مبتكراً ، يتلقّاه الآخرون ، من زاوية شعورية ، بالترحاب ، نظراً لانسيابه العفوى المتناغم مع فطرة الخلق ، ويذعنون لسطوته البيانية غير المعهودة ، فيصبح النص والحالة هذه ، أليفاً غير مألوف . ثم إنهم قارنوا بين أنماط الخطاب القرآنى ، فوجدوه موزّعاً بين الطول والقصر ، يلبى صبوة النفس نحو هنائها ، فيموج مع مدها وجزرها متناغماً مع إيقاعها الداخلى . وبحثوا فيه عن الأمثال ، فوجدوها فى أصفى حلّه ، متضمّنة بشكل يشخّص الحدث المجرد ويجعله

بمتناول الإنسان ، مضفياً على مناخ الإيصال حالة من التكامل هى أشبه بالمعجزة ، وأخيراً بحثوا عن « الشعر » فى القرآن الكريم ، فوقعوا فى مفارقة حادة ، مفادها أنهم إزاء أنغام علوية متماوجة ، وإيقاعات دائرية وأفقية وعمودية متشابكة ، لكنها ليست تلك المعهودة فى صنعتهم الشعرية وطريقة نظمهم . ثم بحثوا عن القوافى فوجدوها تارة داخلية وطوراً خارجية ، بعد ذلك تلمسوا الصورة الفنّية ، فإذا هى - فى الأغلب الأعم - تعتمد فى تركيب عناصرها ، على معطيات البيئة المحسوسة لتعطى نسيجاً يقود المخيلة الشاعرة إلى آفاق مجرّدة لا تعيقها حدود . إزاء هذا كله ، بدأت المحاولات تترى من أجل حل هذا اللغز وكشف سر هذه الأجحية ، فعرضوا النص القرآنى على زمزمة الكهان وسجعهم وعلى تخالج المجانين ووسوساتهم ، وعلى رجز الشعراء وهزجهم وقريضهم ومقبوضهم ومبسوطهم ، فما وجدوا ضالتهم المنشودة ، بل عادوا بخفى حنين ، وبدأ فجر الزمن القرآنى يؤرخ لمرحلة جديدة من تاريخ البشر ، يعنينا منها نحن فى هذا السياق المنحى الأدبى . وقد أوردنا كل ما سبق ، لغاية أساسية واحدة ، وهى إعطاء نموذج أدبى حى من التاريخ ، يحيط بأكثر أبعاد السمات الأدبية الجماهيرية المشتهاة ، وخصوصاً فى نمطية ذلك الاختراق التجاوزى ، كمّاً وكيفاً ، مضموناً وأسلوباً ، لتراكمات البنية الأدبية فى عصره ، وصولاً إلى العصور السابقة ، فضلاً عن إعطاء الأدب الدور الأول فى

حركة الحياة برمتها فرداً ومجتمعاً ، من غير أن ينازعه فى ذلك الدور منازع ، ولعل هذا الدور يتبلور بشكل جيد فى ذاكرتنا ، حينما نعى أن الدور الأدبى للقرآن هو الذى سوغ فى البدء دوره الدينى ، وما زالا حتى اليوم ، يتساوقان فى نسق واحد. وهكـذا فـإن على الأدبـاء الجماهيـريين المحـدثين أن يحلموا - على الأقل أن يحلمـوا بذلـك إن لم يستطيعـوا تجسيده ، فلعل الأجيال القادمة تحققه - بتأدية مثل هذا الدور فى مجتمعـاتهم ، فيتجاوز ديـوان الأدب الجماهيـرى نثـراً وشعراً ، كل الأنماط الأدبية السائدة فى مجتمعه وعصره ، ذلـك التجـاوز الاستيعـابى ، الـذى يـوصله إلى معـانقـة المجتمعات والعصور القادمة ، كما رأينا ذلك مجسداً فى النمط القرآنى . وإن من نافل الكلام ، القول : إننا لا نطلب إلى الأدباء الجماهيريين محاكاة المواضيع القرآنية ، فهذا الأمر يعود تقديره إلى كل أديب بذاته ، إنما إلحاحنا يتمحور حول الإفادة من النهج القرآنى الذى أرسى أسساً ودعائم يجدر الإفادة منها . بعد هذا ، نعود إلى التاريخ ، لنقول إن البعد الجماهيرى الأدبى كان مجسداً فى شواهد جمّة من التاريخ ، بيد أن ذلك التجسيد كان يمثل شذرات مضيئة لم تعرف التناغم الكامل فيما بينهـا ، كما هى الحـال فى التجربـة القـرآنية ، ففى أثينا[1] الجمهوريـة كان المسـرح تظاهرة

(1) قارن مع أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الأدب فى العالم ، الجزء الأول ، ص 187 وما بعدها .

جماهيرية أدبية وفنية ، يقبل الجميع عليها بروح توّاقة . إلى المتعة والمنفعة فى آن ، والأولى كانت تؤجج نارها رغبة الجماهير فى التلذذ فى مشاهدة الأعمال الأدبية والفنية لذاتها ، وأمّا المنفعة فتمثلها النزعة التطهيرية ، التى أشار إليها أرسطو فى معرض حديثه عن أثر المسرحيات المأسوية (التراجيدية Tragédique) فى تنقية النفوس من شوائبها . ولكن الثغرة الأساسية فى هذه الأنماط ، بالنسبة إلينا ـ نحن سكان العصر الحديث ـ هى وجهة الخلفية الفكرية التى كانت تضىء للنص معارجه المضمونية . ثم يجيب ألا يغيب عن بالنا لمعةٌ مدهشة فى تاريخ البشرية ، نعنى بها تلك التجربة الرائدة التى حفل بها الأدب المصرى القديم ، فمنذ منتصف الأسرة الخامسة عند الفراعنة ، حدثت ثورة شعبية تجاوزت القرنين ، إلى أن ظهرت أسرة جديدة تدعى (أتف) فى طيبة . وكان الشعراء هم حملة المشاعل فيها ، يواكبون مساهمين فى تأجيج نارها ، وقد انقلبت أشعارهم حراباً فى خاصرة النماذج التعبيرية الكهنوتية التى كانت تسعى باستمرار إلى زرع الخوف فى قلوب العامة ، لكى لا يعترضوا على مشيئة الفرعون ، وكانت مضامينهم تدور فى كليتها حول الرعب الحاصل من الموت وفنون العذاب ، دون إشارة واحدة لبعد إيجابى فى هذه الحياة ، فجاء هؤلاء الرهط من الشعراء ليكون شعرهم وقفاً على تمجيد الحياة العادلة الخيرة . ثم نصل إلى العصر الجاهلى عند العرب ، لنجد جماهيرية الثقافة الأدبية مجسّدة

فى أعظم حالاتها رقيّاً ووضوحاً ، فالأدب طقس جماعى كامل يستمد إيقاعه من نبض الكل ، ويأخذ صوره من معجم مشترك للجماعة ، وبالتالى فالجميع يحيون الحالة الإبداعية بدون وسيط ، فضلاً عن أن الشعر نفسه كان يصاحب الرقص والموسيقى والغناء كما هى الحال فى الأزجال الشعبية وأشعار الفولكلور عند كل شعب من الشعوب فى كل زمان ومكان . وأمّا فى حيز النثر الإبداعى فهناك الأمثال الجاهلية التى كانت ولا تزال الوثيقة التاريخية الإبداعية الأقرب من سواها إلى تجسيد الشخصية الأدبية العربية . والتى كانت مثالاً حياً تتناقله الأجيال ، شاهداً على النثر الفنى الشفوى ، حيث كان نتاج تراكمات قد تجد فسحة لها فى لحظة ما فتنفجر كالينبوع الدافق الذى لا يكون وليد هنيهات أو سويعات ، وهذا الاختزان بمثابة « التنقيح » غير المرئى يمارسه اللاوعى الجماعى على المثل فيعوضه ذلك التشذيب الذى كان يلجأ إليه الكاتب بشكل مقصود وواع إبان انتشار النثر الفنى المكتوب[1] والمثل عند كل الأمم نموذج من الأدب الجماهيرى الرائد ، يلعب دوراً خطيرها فى حياتها ـ خصوصاً القديمة منها ـ يتمثل فى بعدين : الأول منهما ، وتبدو الأمثال فيه مرآة الشعوب التى ترتسم فيها تجاربها وصفوة جزء كبير من حضارتها ، وأهميتها تتجلى فى أن الزمن لا يكدر صفو نقائها

(1) أنظر محمد توفيق أبو على : الأمثال العربية والعصر الجاهلى ، ص 61 - 63 .

إلا نادراً ، فتنتقل عبر العصور ، حاملة معها وشم كل عصر معبرة عنه بصدق ، ناقلة آثاره إلى سواه دون تزييف أو تصنع . وبالنسبة إلى البعد الثانى ، نرى الأمثال ، ليست « متلقياً » فحسب ، بل تغدو قطباً فاعلاً فى حياة الناس ، وفى كثير من المجتمعات والحقبات التاريخية تصادر الأمثال دور الإيديولوجيا وتدخل فى عمق الأنا الأعلى للفرد وللجماعة فتتغفل فيهما فعلها البليغ وتوجههما كما تشاء . والعلاقة بين البعدين ، جدلية لا سبيل إلى الفكاك منها ، فالمثل يأخذ فى الوقت عينه دور المرآة السكونية التى تعكس واقع الحال ، كما يأخذ دور المؤثر الموجّه الفاعل فى سيرورة هذا الواقع ، وفى كلا الحالتين تبقى الحياة معه متوهجة ، بكل دفقها وفيضها وعفويتها ، فإن عكس الصورة فلا يأتيك إلا بالبكر منها وإذا وجه فلا يلامس إلا عمق الوجدان[1] . وقد أوردنا كل هذا الكلام، لنضع النقاد الجماهيريين - أدبيين وغير أدبيين - أمام مسؤولياتهم فى محاولة الكشف عن هذه الكنوز الخبيئة عند كل الأمم ، بغية الإفادة منها فى مضامير متنوعة متعددة فكرية واجتماعية وسياسية وحضارية شاملة ، لأنها - أى الأمثال - وثيقة لا تعرف الدس Linterpolation ، بل تبدو وكأنها عصيّة عليه . لذلك فهى تنقل لنا الحضارة كما هى . ولن نكرر ما قلناه فى عرضنا للتيارات والمدارس الأدبية ، من

---

(1) المرجع نفسه ، ص 7 .

أن كلاً منها يحمل فى طياته وجهاً من وجوه الجماهيرية الأدبية ، ولعل صفوة هذه الوجوه يتجسّد فى الأدب الجماهيرى ـ جامع شمل شتاتها . ومن قبيل الأمثلة على هذه الوجوه أن نذكر أن الرومانسية كانت فى مرحلة الانبعاث البرجوازى ، من أفتك الأسلحة التى استخدمها « الشعب » فى وجه الطغاة الإقطاعيين فى المرحلة الأولى ، وفى وجه الرأسمالية فى المرحلة الثانية .

الأنواع الأدبية الجماهيرية

توطئة :

إن الأدب وليد تجربة إنسانية ، يتنوع بتنوعها ويغتنى بغناها ، وبواعثه الحيوية لا يمكن حصرها إلا فى كلمة هى الحياة . بيد أن هدسون قد جمعها فى أربعة بواعث هى : رغبتنا فى التعبير الذاتى ، اهتمامنا بالناس وأعمالهم ، اهتمامنا بعالم الواقع الذى نعيش فيه ، وبعالم الخيال الذى ننقله إلى الوجود ، حبّنا للصورة من حيث هى صورة[1] ومن الطبيعى القول أن مجمل الأنواع الأدبية تكاد لا تتجاوز الإطار الذى

---

(1) أنظر . Hudson : An , introduction to the study of literature , p . 11 - 12 .

حدده هدسون لها ، لأن ذلك شيء من المسلمات فى عالم الأدب وعلاقته بالإنسان والمجتمع . والأنواع الأدبية تنحصر فى إطارها العام فى عنوانين كبيرين هما الأدب الإنشائى والأدب الوصفى ، فأما الأول فنعنى به مجمل ضروب النشاطات الإبداعية فى عالم الأدب ، التى تتخذ الحياة منطلقاً لها فتفسّرها أو تنقدها[1] أو توجهها بعد أن تكون قد استمدت وجودها البدئى منها[2] ، وهذه النشاطات نفسها تندرج تحت عنوانين رئيسين هما : الشعر والنثر . ولكل منهما مزايا خاصة ، تجعله متفرّداً فى بابه عن الآخر . وأما الأدب الوصفى فنعنى به مجمل النشاطات الإبداعية فى عالم الأدب ، التى تتخذ من النتاجات الأدبية منطلقاً لها ، فتكون فى ذلك الأمر قد أصبحت تفسير التفسير[3] . والسؤال الذى يطرح فى هذا السياق هو : هل كل الأنواع الأدبية التى عرفتها البشرية ، يمكن لها أن تتوجه جماهيرياً ؟ إن الإجابة على هذا السؤال أمر عسير وشاق أو كما يقولون أمر دونه خرط القتاد ، نظراً لحراجة الموقف وصعوبة اتخاذ القرار ، ونظراً إلى أنّ الإجابة تبقى فى حيز الاحتمال أكثر منها فى حيز اليقين . برأينا ، ليس تبعية هذه الآداب للنمط الجماهيرى بهذا

---

(1) المرجع نفسه ، ص 349 ، قارن مع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 66 - 67 .

(2) أنظر عز الدين إسماعيل : المرجع نفسه ، ص 12 .

(3) المرجع السابق ، ص 349 .

البساطة، كأن نلصق «ماركة»، وننزع أخرى، فالأدب كما أسلفنا القول، هو عملية تواصل بين الإنسان والحياة، فلربما كانت بعض الأنماط التعبيرية التى ارتضاها لنفسه شعب من الشعوب، فى مرحلة تاريخية ما، لا تناسب الشعوب الأخرى فى مراحل أخرى. من ذلك أن القصيدة الأليكترونية مثلاً التى عرفها المجتمع الرأسمالى الغربى، وحاول بعض العرب تقليدها، ربما لن يعرفها المجتمع الجماهيرى المنشود، لأنه أبعد ما يكون عن تشيؤ الأحاسيس وتشيئتها، وتسليعها و «فوترتها» (نسبة إلى فاتورة التجار) فالشعر فيه يبقى أعظم شأناً من كل اختراعات الكومبيوتر، لأنه إحساس أجلّ من جمود الآلة ورتابتها. والأدب المسرحى ذو النمط العبثى قد يتأخر وفوده إلى رحاب المجتمع الجماهيرى، بعد أن يكون هذا المجتمع قد وصل إلى مرحلة من النماء والبحبوحة والترف، جعلته يلتفت إلى مثل هذه الأنماط فى اللهو السامى. أمّا المدرسة البنيوية، فأغلب الظن أنها لن تعرف سبيلاً. إلى النقد الجماهيرى، بالرغم من قدرة هذا النقد على الإفادة من بعض الضروب التحليلية فيها، ولكنّه يتحاشاها برمتها لأنها مدرسة قائمة على بتر الجذور[1]. فهى تطرح دراسة النص. بمعزل كلى عن إطاره وظروفه.

---

(1) راجع جان بياجيه: البنيوية. ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى. بيروت. منشورات عويدات. الطبعة الثانية 1980.

الأدب الجماهيرى بين الشعر والنثر :

قبل الحديث عن الشعر والنثر ، نجد لزاماً علينا التأكيد على مقولة نؤمن بها ونتمسك بطرحها فى كل مناسبة سانحة ، وهى ـ أى المقولة ـ القائلة بفرادة المواضيع الشعرية دون المواضيع النثرية ، أو فرادة الثانية دون الأولى . ونحن نرى أن ليس كل موضوع قادراً على أن يكون مطية للشعر أو للنثر ، وقد أكدنا ذلك سابقاً خلال كلامنا على التنوع والأصالة فى الأدب الجماهيرى ، مبينين الفارق فى دور كل من الشاعر والروائى . والذى دفعنا إلى التأكيد مرة أخرى ، هو إصرار بعض النقاد على الدعوة إلى عدم خصوصية الموضوعية الشعرية أو النثرية[1] . وبرأينا أن لكل فن من الفنون الأدبية طاقة احتمال ما يجب على المبدع ألّا يتعدّى حدودها ، وقد يصح الأمر فى سواسية المواضيع فى كلا النسقين ، فى الإطار العام الشامل، أما حينما تتعلّق القضيّة بالجزئيات والتفاصيل ، فتختلف الاستجابات بين الأنواع الأدبية قاطبة . ولعل مرد الالتباس فى الأصل ، إلى عدم وضوح التمايز منذ البدء ، بين الشعر والنثر فى تحديد التخوم المشتركة والفوارق بينهما فأمّا التخوم المشتركة ، فنراها ماثلة فى العموميات ، كون النمطين كليهما تعبير عن تجربة إنسانية ما . وأما بالنسبة إلى الفوارق فنراها مجسدة فى أمور عدة منها أن الشعر يعتمد

---

(1) راجع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 127 .

التلميح ، بينما يعتمد النثر التصريح ، وأن الأول يحمل التكثيف الرؤيوى ، بينما يحمل الثانى الكثافة البصرية . والشعر ألفاظه مسننة، أما النثر فألفاظه مدببة، الشعر يعتمد المداورة سبيلاً إلى الوصول، أما النثر فيعتمد أقصر الطرق المستقيمة. الشعر ابن الإحساس الموجّه للعقل ، أما النثر فهو ابن العقل المرشد للإحساس . الشعر لا يعرف المنطق التبريرى ، بينما النثر لا يعرف سوى الأعذار ، الشعر ابن الحدس المتوهج ، والنثر ابن الحسابات الدقيقة . . . الخ ، وهكذا نحس وكأن جدلية الحياة التعبيرية فى اكتمال دورتها قد تجسدت فى هذين النمطين التعبيريين . والقول بتفرد بعض المواضيع فى الانتماء التعبيرى ، لا يعنى عدم وجود مواضيع مشتركة للنثر والشعر ، فهذا ما لا نرمى إلى الوصول إليه من خلال طرح مقولتنا السابقة ، بل لعل المواضيع المشتركة ، تكاد تكون الأثر من سواها ، بيد أن ثمة بعض المواضيع الحميمة لكليهما فلا يتخلى أحدهما عنها للآخر ، إلاّ بالقوة والإكراه اللذين لا يمتان إلى الأدب الحقيقى بصلة . ويجب ألا يغيب عن بالنا ، وجود بعض أنواع الكتابة التى تنتمى إلى منطقة وسطى بين الشعر والنثر ، كذلك النوع التأملى الوجدانى الذى يعبّر عن لحظة انصهار متوازنة لكثافة الحياة وتكثيف التعبير عنها . ولعل من الأنواع التى تنتسب إلى هذا الضرب التعبيرى هو بعض أنواع ما سمى بقصيدة النثر ـ وليس كل ما ينتسب إلى هذا العنوان ـ الذى

لم يصل فى تطوّره الدرامى الداخلى إلى الاشتعال الشعرى الكافي ، بالرغم من أن بعضه قد تجاوز الشكلية المعروفة ظاهرياً ، وعوّضها بإيقاع داخلى مدهش لفظياً ومعنوياً . ولعل بعض ما سمى بالشعر الكلاسيكى ، ما هو إلا نثر صلد وجاف ، ليس له أدنى علاقة بالشعر سوى اختلاس التسمية ، من ذلك مثلاً بعض أنماط الكتابة العلمية التى تتوسل الشعر سبيلاً إلى الإفهام نظراً لسهولة حفظة ، كألفية ابن مالك فى قواعد اللغة العربية على سبيل المثال وما يحاكى نهجها فى اللغات الأخرى ، والكثير من قصائد بعض الشعراء المقلدين « المعاصرين » ، الذين لا يفترقون عن النثر فى « شعرهم » ، إلا بالإطار الشكلى الذى ورثوه عن القدماء ، فجزأوا كلماتهم على قياس الأوزان ، وظنوا أنهم بذلك قد أصبحوا شعراء . إذاً ، ببساطة ، نرى أن الفارق بين الشعر والنثر أكبر بكثير من أن يحده إطار ضيّق محدد السمات والمعالم ، بيد أن الذوق والحدس الأدبيين يستطيعان فى نهاية المطاف ، أن يلتقطا ، بسهولة ويسر ، ذبذبات الأحاسيس ، ويرسلاها إلى حيث يجب أن تصل . ولعل الفارق الرئيسى بين النوعين هما المناخ والرؤ يا اللذان ينمان بواسطة شفافيتهما أو كثافتهما عن واقع الحال ومن المغالطات الكبرى ـ برأينا ـ التى تذر بقرنها فى كل الأرجاء ، ويطرحها نقاد كبار[1] ،والقول بأن الشعر سابق

---

(1) أنظر أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الأدب فى العالم ، ج =

على النثر فى تاريخ الحضارة البشرية ، بالاعتماد على أن الصرخات الأولى الانفعالية قد تطورت وأصبحت أناشيد يجتمع كل أفراد الشعب حول الشعراء ليستمعوا إلى ترانيم ، ثم سار الأمر على هذه الشاكلة إلى أن بدأت الكتابة وارتقى الإنسان إلى مصاف العمل الذهنى ، فكان النثر مجسداً لهذه المرحلة . هذا القول فيه نظر . . حيث أن تصنيف الشعر به بالمقاييس السطحية الشكلية إن كان مجسداً فى هذا النمط من الصراخ الدلالى ـ كما يريد النقاد ، فلا ريب أن النثر يكون ممثّلاً فى ذلك الوسيط اللغوى الذى يستخدمه الإنسان فى حياته اليومية ، وهو يفترق عن النمط الأول بعدم اضطراره إلى التحلى بالمعيار الفنّى المقيّد « للشعر » وهو الوزن ، الذى ظل إلى فترة طويلة ، يحدد الاختلاف الأساسى بين الشعر والنثر . ولعلنا نتذكر فى هذا السياق ، تلك الملحة (النكتة اللطيفة) الطريفة التى يرويها أحد الشعراء عن صديقه الذى فرح كثيراً واغتبط ، حينما علم بأنه كان يتكلم النثر منذ أمد بعيد وهو لا يدرى وقد أدرك صاحبانا هذا الرأى استناداً إلى أن الكلام يكون إما شعراً أو نثراً ، وبما أن الصديق لا يتكلم النمط الأول ، فلا محالة أنه سيتكلم النمط الثانى ! فهل سيعيدنا بعض النقد الأدبى فى بعض منطلقاته التقويمية إلى تلك القصة ومغازيها .

= 1 ، ص 10 - 12 ، وقارن بـ عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 130 .

وبرأينا.أن الطرح الموضوعى فى صدد هذا الأمر هو القول بكل بساطة أن النمط التعبيرى فى تلك المراحل الأولى لا يصح نعته بالشعر ولا بالنثر ، بل يكتفى بالقول أنه كلام ، وهذا الطرح يذكّرنا بموقف طه حسين الشهير من القرآن الكريم ـ ومن المفارقات أن طه حسين هو من النقاد الذين يطرحون أسبقية الشعر على النثر بالطريقة التى عرضنا لها ـ ، ، حينما حار ـ حيرة العالم ـ فى تصنيفه فى أى اتجاه من الاتجاهين الآنفى الذكر فقال : إنه ليس بشعر ولا نثر بل هو قرآن[1] . ، فقد عبر عن تفرد النمط الجديد بين النمطين.

ومن هنا فقد درجت العادة عند النقاد إلى ربط النثر بالأفكار وربط الشعر بالانفعالات[2] . والحقيقة أننا لا نقر البتّة مثل هذا التصنيف فثمة أفكار شعرية وأفكار نثرية ، وثمة انفعالات شعرية وأخرى نثرية والفارق فى كل ذلك نسبة الفكرية أو الانفعالية فى كل نمط . فالفكرية الشعرية لها حضورها وتتعلق ببنية العمل الشعرى وكذلك الفكرية النثرية لها حضورها وتتعلق ببنية العمل النثرى ، والأمر نفسه بالنسبة إلى الانفعالية . ولذلك فكل ما يمكن قوله شعراً لا سبيل له إلى النثر كما يقول ت . س إليوت[3] .

(1) طه حسين : فى الأدب الجاهلى . القاهرة ، دار المعارف . ص 71 وما بعدها .

(2) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 130 - 131 .

(3) T. S. Eliot: points of view, Faber and Faber, London, p. 52.

الشعر الجماهيرى

لا ريب أن تحديد الشعر من أصعب الأمور التى تجابه الباحث فى مضمار الأدب، ولعل تحديده العام لا ينفصل عن تلك المعطيات التى أشرنا إليها فى معرض حديثنا عن تعريف الأدب . وإنما يتم « الانفصال » فى جزئيات السمات ومن هنا فإن خير سبيل إلى الإحاطة بقدر كبير من هذه الحالة التى تعصى على الحصر ، هو تحديد السمات عينها . بيد أن كل هذه الصعوبة لا تسوغ القول كما تقول مس شتاين[1] : إن الشعر هو الشعر هو الشعر هو الشعر إلا فى حدود الإقرار بمنطلقاته وأهدافه العامة الإنسانية . أما الخروج من ذلك ، بالقول إن الشعر لا يتغير مفهومه فى كل مكان وزمان ، فأمر يحمل الكثير من المبالغة فى طياته ، لأن الشعر حالة تعبيرية متعلّقة بمعايير تختلف من عصر إلى عصر ومن مصر إلى آخر . فالنمط الذى يُجمع على أنه شعر فى زمن ما ، قد لا يدانيه فى زمن آخر ، نمط مماثل[2] . وأما القول : إن الشعر لا يصنع من الأفكار بل يصنع من الألفاظ[3] ، استناداً إلى ما

---

(1) George Whalley : poetic process , Roultedge & Kegan paul , london . 1953 p : 225 .

(2) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 131 .

(3) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 132 .

ورد فى خطاب مالارميه[1] إلى صديقه الفنان ويجا، ففى ذلـك الأمر ابتسـار لحقيقة الشعـر ، الذى يتـطلب انصهار الحساسية الشعورية الفكرية فى لحظة قل نظيرها ،وهى التى نسمّيها لحظة الإلهام والإبداع ، تأتى الألفاظ فيها إفرازاً طبيعياً معبراً عن ذلك المناخ الانصهارى بكليته. وهذا الفصل بين المعنى والمبنى ، فيه بعض الميل عن جادة العمل الشعرى ويذكرنا بقول الجاحظ ـ الناقد العباسى ـ إن المعانى مطروحة فى الطرقات ، وإنما العبرة للألفاظ[2] ، أو بقول عبد القاهر الجرجانى فى العصر العباسى أيضاً : إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى ،فإنها لا محالة تتبع المعانى[3] . (لاحظ قوله إذا كانت أوعية ، أى أنّه لا يشترط حتمية الوقوع فى ذلك الأمر) . ولعل قول كولردج هو الذى أصاب كبد الحقيقة حينما أشار إلى أن أفضل الألفاظ يكون فى أفضل الأوضاع[4]، (مع تحفظ نسبى على قول كولردج مرده إلى هذا التعميم ،الذى

---

(1) Paul valèry and Abstract thought , (Essays) on language and literature , ed. j . I , Hevesi , london , Allen Wingate , p : 85 .

(2) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . بيروت ، دار الفكر ، الطبعة الرابعة ، الجزء الأول ، ص 75 .

(3) عبد القاهر الجرحانى : دلائل الإعجاز فى علم المعانى . بيروت ، دار المعرفة ، 1891 م ، ص 43 .

(4) محمد مصطفى بدوى : كولردج . القاهرة . دار المعارف . سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، لات . ص 96 .

نخشى أن يوقعنا فى عدم الفصل بين الفاعلية الشعرية والفاعلية النثرية للكلام) . ونرانا نقبض على شىء من الفكرية الشعرية ، إذا ما أسميناها بالحالة الذهنية التى يحياها قارىء الشعر وتترك آثارها على انفعالاته وأفكاره معاً ، أو ما يسمى بمحمول النص ، الذى لا يتكون فى النفس من حيث هو وحده كما يتكون التفكير المنطقى السليم[1] . وتبقى قدرة اللغة على التواصل مع الشعرية poétisme أو عدم قدرتها على ذلك التواصل ، وقدرة الشاعر على التمكن من اختراق عناد اللغة بغية إيصال هسهسات نفسه إلى الآخرين ، مثار نقاش وجدل . فبعض النقاد[2] يرون أن طبيعة اللغات ، فى الأغلب الأعم ، تكون تحليلية ، بينما يكون الشعر ذا طبيعة تركيبية ، ويشذ عن هذه القاعدة بعض اللغات ومنها اللغة العربية التى هى ذات طبيعة تركيبية ، تساعدها على بعث الحساسية الشعرية . والواقع أننا نقر هذا الرأى فى حدود ضيّقة ، فثمّة لغات شاعرة ، وأخرى منطقية ، نظراً إلى التراكم التاريخى الذى تنوء تحت أعبائه تلك اللغات ، بيد أن قدرة الشاعر

---

(1) Jaques maritain : vréative thought in Art and poetry , Bollin gen series . 1 , New York 1953 . p . 257 - 258 .

وقارن مع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص 133 - 134 .

(2) David Dai ches : poetry , (ed , irr : the Enjoyment of the Arts , philo . libr . 1944, pp . 178 . ff .

قارن مع عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص 134 .

العظيم ، فى كل اللغات دون استثناء ،هى الأصل الذى يعتمد عليه فى ترويض كل الألفاظ المتوحشة العصيّة على التدجين.

وأما الموسيقى والإيقاع فى التعبير الشعرى ، فلا يمكن أن يكون شيئاً خارجياً ينأى عن جوهر بنية العمل الشعرى الأصلية . بل هما أقرب ما يكونان إلى نغم الشهيق والزفير الصاعد من الرئتين فى عملية التنفس ، أو لحن النبض الذى يحدثه القلب ومجمل الأعصاب فى الجسد تعبيراً عن روحية ما ، والذى تتغيّر حركته تبعاً لتغيّر الظروف والمعطيات . إذاً ، فالمطلوب بكل بساطة ، أن يكون ثمة تناغم بين إيقاع النفس وإيقاع اللفظ ، فحينما تحس الأولى بانكساراتها ، يجدر بالثانى أن يلبى حاجتها الانكسارية تعبيرياً[1] ، فلا يُعبَّر ـ كما هى الحال فى الأنماط الكلاسيكية ذات البعد الإيقاعى الواحد ـ عن انكسار داخلى عبر استقامة الأوزان . بل يجب ارتسام انكسار الإيقاع النفسى عينه فى مرآة الشعر . ولا يجوز أن تروّض التجربة النفسية الشعورية حتى تصبح ملائمة لقياس الشكل الوزن . مع الانتباه إلى أن هذا الرأى ، لا يعنى رفض الأنماط الكلاسيكية فى الشعر ، بل يعنى الدقة فى وجه استعمالها ، ومن هنا فإننا نعتبر بعض الأوزان الموزونة ظاهراً ، مخلخلة ينقصها الوزن إذا لم تكن ملائمة للحالة النفسية التى يتبدى منها الانكسار ، وقد نعتبر بعض النماذج

---

(1) محمد توفيق أبو على : علم العروض ومحاولات التجديد . بيروت ، دار النفائس 1988 ، الطبعة الأولى ، ص 25 وما بعدها .

الخارجة على قواعد الأوزان الشعرية شكلًا، موزونة لأنها تجسّد واقع الحال النفسى . وأمّا عن الصورة الشعرية فهى وسيلة انتقال مشاعر الشاعـر (أى انفعالاتـه وأفكاره) إلى الآخرين[1] . ولعل الصورة الشعرية من أبرز المميزات الشعرية إزاء النثر . فهذه الصـورة بما تحمـل من الحيويـة والبعد التخييلى ،والتجريد الشفاف يشرط عدم تحوّله إلى حجاب كثيف من نوع آخر ـ هى الوجه المعاكس للصورة النثـرية الحسية الجامدة ، والتى إذا ما شفّت ، فإنها تجسد بتلك الشفافية، ذلك النمط الوسطى الذى أسميناه بالنمط التأملى الوجدانى . وهكذا ، وبعد أن بيّنا بعض السمات الخاصة المميّزة للشعر من سواه ، نجد أنّ الشعر الجماهيرى لا يخرج عن جادة الأدب الجماهيرى من حيث السمات العامة ، أمّا فى التفاصيل فحدّث ولا حرج . والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو هل الشعر الجماهيرى نوع واحد أم أنواع عـدة ؟ إن الجواب على هذا السؤال هو أمر فى غاية الصعوبة ،يعود إلى مجموعة التباسات متشابكة فى هذا المضمار ،ولعل من أبرزها تحديد الأنـواع الشعريـة فى أنساق متنـوعة منهـا : الشعر المسـرحى والشعـر القصصى والشعـر الغنـائى والشعـر الاجتمـاعى . . . الخ ومـا إلى ذلك من ضـروب التقسيم والتصنيف . ودفعاً لعدم الوقوع فى هوة هذه الالتباسات ، فقد رأينا أن الشعر المسرحى والشعر القصصى لا يخرجان عن

(1) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص 139 .

جمعهما لسمات الشعر والمسرح والقصة ، وأما بالنسبة إلى سائر الأنماط التى تنتسب إلى الشعر ، فينبغى معالجتها فى هذا المبحث . وإن أول ما ينبغى التأكيد عليه ، هو أن الشعر الجماهيرى وحدة متجانسة لا تقبل الانفصال والتجزئة أسلوباً ومضموناً . فالقول هذا شعر غزلى وآخر رثائى وسواه وصفى ، . . . الخ كما درجت العادة عند بعض النقاد ـ خصوصاً فى الساحة العربية ـ أمر مرفوض كلياً ، لأنه تصنيف يغلب السمة المضمونية على السمة الاسلوبية فى مضمار المعيارية للتجربة الشعرية . فضلاً عن أنه ينظر إلى الذات الشاعرة ، أشلاءً متناثرة لا يجمع بينها رابط عضوى . ولئن كان لدى الشعر القديم ما يسوغ له بعض هذا التمزق ـ أو على الأقل بعض ما يبرره ـ فإنه ليس لدى الأديب الجماهيرى مثل هذه المسوغات أو التبريرات فالشعر الجماهيرى الذى نشتهيه ، هو ذلك الذى يجمع الذاتية إلى الجماعية فى أصفى حالاتها نقاءً ، فلا نحس طغيان واحدة على الأخرى . مثال ذلك كأن يجمع بين التجربة العاطفية والالتزام الاجتماعى فى نسق شعورى ـ شعرى واحد[1] . ففى اللحظة نفسها التى يتراءى للشاعر المحب بريق عين الحبيبة داخل نفسه ، ينهمر حب شامل ينسج ذلك البريق ضوءاً يسير

---

(1) لا بأس من الاستئناس برأى « كوهن » فى شرحه بنية اللغة الشعرية : أنظر :

Cohen : structure du langage poétique, flammarion , 1966

على هديه لمعانقة التجربة الإنسانية برمّتها عبر انعكاساتها الانتقائية فى عمله التعبيرى ، فيصبح ولهه الذاتى ولهاً عاماً تشترك فى نسجه كل الذوات فى لحظة تعانقها ـ إن لم نقل انصهارها ـ ، ويتلوّن ذلك الوله فى مرايا التنوّعات ، فإذا بحب الأرض وجه من وجوهه ، يتعانق مع حب الإنسان قيمةً مطلقة ، وإذا بتفاعل الحبّين وانصهارهما فى بوتقة واحدة ، خير نموذج على التجربة الواعية الشاعرة . وإذا بالالتزام الجماهيرى يصبح حراً طليقاً منعتقاً من القوانين الجائرة [1] ومبتعداً عن كل إيحاءات الإلزام الإكراهية[2]، وإذا بالشعراء يصبحون ـ بالمعنى الإيجابى ـ مهندسو الأفراح البشرية[3] . ولعل مثل القصيدة الجماهيرية وسائر المواضيع التى تتضمنها ، كمثل اللون الأزرق وماء البحر أو زرقة السماء ، فهو يبخل فيهما واصلاً بينهما ، دون أن نستطيع العثور على أنبوب التلوين ، وهذا الأمر عينه ، هو ما نرجو تحقيقه فى القصيدة الجماهيرية ، حيث تنحل المواضيع برمتها على اختلاف توجهاتها فى مياه القصيدة ، فلا يبقى لها أثراً

---

(1) قارن مع محمود أمين العالم : الثقافة والثورة. بيروت ، دار الآداب . 1970 . ص 54 .

(2) قارن مع أحمد أبو حاقة : الالتزام فى الشعر العربى . بيروت ، دار العلم للملايين ، 1979 ، ص 14 .

(3) قارن مع K . Marx et F . Engls : sur la litterature et l'art . Editions sociales paris . 1961 . p : 142 - 149 .

نافراً ينبىء بالتشتت والضياع التعبيريين المرادفين فى البعد الأخير ، للتشتت والضياع الحياتيين على المستويين الفردى والجماعى . والشعر الجماهيرى فى هذا المعنى ، تعرية للكون وإعادة إلباسه ، وتقويض البنى وإعادة إعمارها، شرط ألا يكون تهديمياً سلبياً ، لا يعير اهتماماً إلى لمعات التراث الرائعة . والشاعر فى بعثه التجربة من كوامنها ، لا بد له من رماد يولّد باستمرار طائر الفينيق فيه ، والرماد قد يختلف بين موقد وآخر من مواقد العبقرية ، لذا فقد كان الإبداع حليف من يحسن اختيار الاحتراق وتأجيج اللهب . وكل ذلك وقف على حطب هذه النار ، فلا بد إذاً ، لهذا الحطاب من عملية اختيار وتفاضل بين أنواع الشجر . وما الحطاب إلا الشاعر ، وما الشجر إلّا الكلمات التى يزدهر احتراقها ، كلما ازدهر اخضرارها ورطب عودها ، خصوصاً فى مجتمع سدت العوائق - وعلى رأسها أشباه الشعراء - فيه منافذ الجهات على أصحابه ، فكان لا بد للشاعر الجماهيرى - والحال هذه - أن يسعى جاهداً إلى كسب المعركة فى الساح ، على مستويين اثنين : مستوى التفرّد وسط هذا الضجيج المتراكم من الإعلانات الشعرية ، والتى يدعى أصحابها أنها تجسد الشعر ، وعلى مستوى آخر هو مستوى قسم كبير من الجمهور بعضه ما زال سلفى الهوى ، لم تؤهله الظروف لكى يتّجه نحو المستقبل وبعضه الآخر أصبح مبتوراً عن جذوره لا يعرف كيف يسترد علاقاته بها . ولعلّ من أهم الأمور التى يجب الاهتمام

بها فى الاتجاه الشعرى الجماهيرى ـ فضلاً عن المضمون الذاتى الجماعى الذى أشرنا إلى شىء منه فى مثل الحب الذاتى الاجتماعى الشامل ـ هو المنحى الأسلوبى الذى يجدر به أن يكون دقيقاً أكثر مما يظن بكثير . فبالإضافة إلى السمات الأسلوبية الشعرية العامة التى أشرنا إليها فى سياق بحثنا ، تأتى اللطائف Nuances التعبيرية واللغوية مدداً لتوهج الشعر الجماهيرى وسطوعه . ومنها على سبيل المثال لا الحصر . معرفة استخدام إمكانيات اللغة من تنكير وتعريف وتقديم وتأخير . . . الخ . وقد سمى نمط استخدام هذه اللطائف باسم الإبلاغية[1] ، التى تتسع لتشمل كل النتاج الأدبى ، ويستطيع الأدب الجماهيرى كله أن يفيد منها فى دقة استخدام الألفاظ والعبارات لتحسن دلالتها وتفيض بالجمال .

القصة الجماهيرية

لا ريب فى أن الكاتب القصصى عموماً ، يعتمد فى عمله على مصادر أهمها تجاربه فى الحياة . فالقاص الجماهيرى ـ كونه قاصاً ـ يستطيع بانغرازه فى عمق بيئته ، أن يعطى نماذج مفعمة بالحيوية ، خصوصاً إذا كان هذا الانغراز مترافقاً مع ثقافة أدبية وعامة متنوعة ، تتعلّق بمختلف شؤون

(1) قارن مع عفيف دمشقية : الانفعالية والإبلاغية فى بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة . بيروت ، دار الفارابى لات .

الحياة الجماهيرية ، مما يؤهل الحدس الأدبى لحظة الكتابة لاصطفاء الحياة العامة وجعلها « حياة أدبية » . وأهمية الثقافة الأدبية ـ خصوصاً تلك المتعلقة بتقنية فن القصص ـ أمر تبدو مظاهره فى أكثر من وجه ، منها أن يعرف الأديب كيف يفيد من مجمل ضروب الإبداع القصصى فى جميع مستويات عمله البنائى فى كتابة القصة ، فيفيد من « فلسفة الفن القصصى » فى تنوعات انعكاساتها ، وهكذا حتى تأتى حادثته متنوعة غير مشتتة ، متراصة العناصر ، تتآلف فيما بينها لنماء الحياة فى القصة ، فلا تبدو رتيبة مملة ، وأمّا الحبكة فتأتى محكمة الربط لا فراغ فيها ، فى حين أن شخصياته تتوزع فى نمطين متباينين غير متنافرين ، تضادّهما يُسخّر فى سبيل اكتمال البنية القصصية وليس فى معرض تهديمها ، والنمطان هما : الشخصية النامية والشخصية الجاهزة ، اللذان يعبران فى حرارة واقعيتهما عن صدق حرارة الحياة فى القصة نفسها .
ومن ميزات الأديب القصصى الجماهيرى ، أن يوازن بين الحادث والشخصية ، فلا تكون قصّته وقفاً على سرد الحوادث دون الاهتمام بتطور الشخصيات فيها أو إبراز فاعليّتها من جهة ، ولا تكون من جهة أخرى وقفاً على الاعتناء بملامح شخصياته يحاول جاهداً تقصّى سبل تشخيصها ، مهملاً البناء الدرامى التطوّرى للأحداث . ثم إن على القصاص الجماهيرى ، أن يتقن بشكل جيد ، نمطية التناغم بين حركة الأحداث فى القصة ، وحركة الفكرة العامة فيها ، أى بين

الحركة العضوية والحركة الذهنية للنص ، فلا يطغى بعد على آخر . ثم إن وحدة البناء القصصى ، أمر له شأن خطير فى تكوين القصة ، ولذلك فإن على الأديب الناجح تجنب ترك بعض الأحداث تبدو وكأنها غير منطقية أو غير معللة بما فيه الكفاية ، فإن القارىء ، ساعتئذٍ ، سيجابهها بإهمال منطقى معلل ، كتلك الحوادث المفاجئة التى ترد على سياق النص ، وتبدو طحلبية الاتجاه ، تساهم فى إعطاء صفة الهشاشة للتركيب البنائى بكامله ، أما إن كانت متوثبة من عمق بنية النص ـ حتى ولو بدت مفاجئة ـ فإنها تكون ينبوع دهشة وجمال . أمّا عن سعى القصصى إلى طرح مشكلةٍ فى القصيدة ، فيجب ألّا يكون هاجسه إيجاد حل مناسب لها ، فيكفى الأديب القصصى فى هذا المجال أن يتقن تصوير المشكلة تصويراً صحيحاً حتى يكون مبدعاً . وأما الحل ، فلربما كان تركه فى أفق مفتوح يصل الكاتب بالجماهير ، ضمن حالة احتمالية ما ، هو الأجدى فى بعض الحالات ، لأن الكاتب فى ذلك يكون قد ابتعد عن النمط الوعظى ، مفسحاً فى المجال للجماهير أن تشاركه فى خاتمة القصة .

هذا فيما يتعلق ببعض العناصر التقنية التى يجدر بالقاص الجماهيرى معرفتها . أمّا عن الثقافة الأدبية العامة ، فهى تتعلق بمعرفة الأديب بالأساليب البيانية ، فيحسن استخدام تتابع الأفعال وحروف العطف وسواها ، وقس على ذلك .

هذا على الصعيد الأدبى ، أما على الصعيد الثقافى العام ، فأهمية الثقافة فيه تتجلّى فى معرفة القاص لبعض أنواع المعارف التى أصبحت حاجة ملحة له فى عمله ، كعلم النفس التحليلى بغية عرض شخصياته عرضاً يتوافق مع حركة الحياة . أو كعلمى الاقتصاد والاجتماع ، ليكون على بينة من واقع البنى الاقتصادية ـ الاجتماعية فى مجتمعه ، حين ينصرف إلى معاينتها أدبياً وقس على ذلك . . . فالمطلوب ببساطة من الأديب فى هذا المضمار جماهيرياً أن يتأهل للنزول إلى الشارع ، أكثر من زميله الشاعر ، وذلك لأن هذا النوع الأدبى يستوعب طاقة التماسّ مع التفاصيل اليومية ، دون أن يسبب ذلك أى خدوش فنّية فى بنية العمل الفنى ، شرط ألا يستحيل هذا العمل إلى ببغاء سردى . ولعل انتقاء الرموز فى هذا المضمار له شأنه الخطير ، حيث تجسد قصته والحالة هذه دمجاً لقصة الحادثة وقصة الشخصية فى آن ، ليصار بعد ذلك إلى إيلاء البعد التربوى الجماهيرى ، الأهمية القصوى ، شرط أن تؤخذ التربية فى هذا الإطار ، بالمعنى الشمولى ، الذى ينهل مقوّمات وجوده من معين الحرية ويضيق ذرعاً بكل ألوان القهر والتعتيم ومحو الشخصية الإنسانية ، خصوصاً فى الابتعاد عن الوعظ المباشر .

وإننا ، لعلى يقين بأن الأدب الجماهيرى القصصى سيتناول مواضيع لا عهد للقصة بها ـ خصوصاً فى العالم الثالث ـ إلا

ما ندر ، وكلها تدور حول أزمة الإنسان فى أدق تفاصيلها ، وذلك بتجسيدها فى أُطر فنيّة تعطيها سمة الخلود .

المسرح الجماهيرى

لا ريب فى أن جذور العمل المسرحى ، ربما يعود إلى تلك الابتهالات الدينية والطقوس التى عرفتها المعابد القديمة وكانت تجد إقبالاً من الجماهير عليها قل نظيرها . ولعل ذلك المنشأ المسرحى ، ما زال يغذى المسرح بالمدد ، منذ عهد اليونان ـ أسياده الأوائل الذين عرّوه إلى حد ما من كهنوتيته وأعطوه الملمح الفنى الإنسانى ـ وحتى عصرنا هذا . ومما لا شك فيه أن المسرح قد تطوّر مع العصور رغم أنه ظل محافظاً على أكثرية ثوابته نسبياً أكثر من سواه من الأنماط الأخرى ـ فى خط بيانى مشابه للخط الذى رسمناه للمدارس الأدبية فى مستهل بحثنا ولعل المسرح هو النمط الإبداعى الأكثر جماهيرية من كل الفنون الأدبية الأخرى فى نمطية التواصل مع الآخرين ، فهو يجمع « الحياة الأدبية » إلى الحياة العملية وجهاً لوجه فى لحظة واحدة ، وهو فى تماس مباشر وجلى مع الجماهير ، ولذلك فإن خطورته تكمن فى هذه الصلة نفسها . ويخشى من الذين يرغبون الضجيج الجمهورى والتصفيق الحاد ، أن يعزفوا على السطح العاطفى ، باسم السمة الجماهيرية ، كما هى الحال عند الشاعر التقريرى «الملتزم» أو الخطيب السياسى ، فينحدر المسرح ساعتئذٍ إلى

الدرك الأخير من السذاجة الانفعالية التى تـدانى التسطح الفكـرى فى ضحالته . ولعل الـدور الجماهيـرى الملتـزم للقصة ، لا يختلف كثيراً عن جوهر الدور المسرحى الملتزم ، فضلاً عن التشابه البنائى فى نبض العناصر .

فمن المعـروف أن الحوار هـو أمر مشتـرك بين القصة والمسرحية ، بيد أن الحوار فى النوع الأول هو عنصر من مجموعة عناصر ، أمّا فى الثانى فهو نقطة الدائرة التى تجمع العناصر كلها إليها. لذلك، فإن من أولى واجبات المسرحي الأسلوبية أن يعي هذا الفرق، فلا يقع فى الرتابة السردية، التى قد يسوغ بعضها فى رواية الحادثة، ولكنها تبدو ممجوجة مكروهة فى أى عمل مسرحى مهما كانت ذرائعه. وأما بالنسبة إلى التـزام المسـرح الجمـاهيـرى، فهـو من الضـرورات الجماهيرية الأدبية، بيد أن هذا الالتزام له صفة الخصوصية، التى تتجلى فى أن المسرح يفسح فى المجال أكثر من سائر الأنواع الأدبية «للراحة الفنية»؛ وعلى المسرحي المبدع أن يفيد من لحظات التوتر والانفراج فى عمله الدرامى، مبتعداً عن التكثيف الفكرى الذى يشوّش صفحة إبداعه ويبث فيها الإرباك، لأن الجمهور المسرحى يأتى إلى المسرح فى أغلب الحالات، وفى ذهنه أنه قاصد البحث عن حالة فنية تميل إلى الارتخاء أكثر من ميلها إلى كد الذهن وإعماله، وهذه السمة تكاد تكون أمراً مشتركاً عند الجمهور المسرحى مهما بلغت درجة ثقافته العلمية وتطوره الذهنى، بيـد أن هذه الحـالة

الارتخائية، يجب ألا تحاكى البتة مفهوم التهريج الفارغ من أى محتوى فنى أو اجتماعى. فذلك نهج مرفوض لسببين:

الأول ، لأنه يخرج بنا عن جادة الإنسانية العميقة الجادة حتى فى لحظات سرورها وهنائها ، وثانياً لأن هذا اللون لا يمت بأدنى صلة إلى العمل الفنى .

وأمّا عن باقى التفاصيل ، المتعلّقة بالأدب المسرحى ، فنظنّ أنها مبثوثة فى أرجاء معالجة الأنماط الأخرى ، فلا حاجة بنا إلى التكرار والإطالة .

النقد الجماهيرى

لقد سبق لنا أن أشرنا إلى دور الناقد فى عملية النماء الأدبى الجماهيرى . إبان تحليلنا لسمة الاشتراكية فى الأدب الجماهيرى . وقلنا إن مهمة الناقد ، هامّة وخطيرة جداً وتتلخص فى إضاءة السبل بين الأديب والقارىء . فإذا كان الأدب تفسيراً للحياة فى صور أدبية مختلفة ، فإن النقد ، يصبح تفسيراً للتفسير[1] ، وربما ساهم فى تنقية بعض الشوائب ـ فى تحليله ـ التى تعيق التواصل الأدبى بين المبدع والمتلقى ، أما إذا لم يكن التفسير مصحوباً بطاقة وهاجة من الحدس ، فقد تزيد الأمور عتماً وسواداً . كما هى حال بعض

---

(1) قارن مع Hudson · Introduction to the study of literature p 349 .

الذين يحاولون ـ تحليل النصوص فى المجتمعات النامية ، فإذا بهم يطبقون كل المفاهيم المتطورة ، على نصوص ليست معدة فى الأصل لقبول مثل هذه المفاهيم ، فيصبح القارىء إزاء إيهامين : إيهام النص وإيهام التفسير . وخطورة الناقد فى عمله ، أنه إذا تحلى بقدرة عظيمة فى التحليل ، فإنه يستطيع أن يرى القارىء النص بعينيه هو لا بعينى القارىء ، وإذا كان عمل الأديب إبداعياً فإن طبيعة عمل الناقد هو خوض إبداعى جديد[1] ، عبر التقصى التحليلى لدراسة النص ، فتبين منه كل العناصر المختبئة التى تحدد المسافة للقارىء بين ذات الأديب والعالم الخارجى . ولعل الثقافة مطلب يبدو ملحاحاً فى هذا النوع الأدبى ، نظراً إلى حاجة الناقد للاطلاع الدائم على المستجدات النقدية الحديثة فى كل الأصقاع لكى لا يتجاوزه الزمن . ولذلك فإن أكثر الحاجات الثقافية تبدو إلحاحاً هنا هى معرفة اللغات الأجنبية كما بيّنا سابقاً إبان معالجتنا لسمة الثقافة فى الأدب الجماهيرى .

ولن نطيل الكلام فى سمات النقد الجماهيرى خشية الوقوع فى التكرار ، حسبنا القول إلى أنه لا يتناقض فى عمومية منهجه مع سمات الأدب الجماهيرى ، لكنه يتميز بدور خطير

---

(1) قارن مع David Daichés New Literary values , oliver & Bayd london 1939 , p . 7 .

هو محاولة لعب دور الوسيط « التكنولوجى » بين القارىء والتكنولوجيا الثقافية[1] .

أدب الأطفال الجماهيرى

إن أدب الأطفال من الآداب الجماهيرية التى يعول على الاهتمام بها الشىء الكثير ، لأن الأطفال هم نبوءة المستقبل ونواة المجتمع الجماهيرى ، وأمل الأحلام المنشودة . وخطورة هذا النوع ناجمة عن سرعة التأثير فيهم . فإذا ما كان أحد الكتاب « غير الجماهيريين » مدسوساً فى البنية الجماهيرية ، وأخذ يتوجه للأطفال ، فإنه ـ إن كان غير مراقب بما فيه الكفاية ـ سرعان ما يخترق شفافيتهم بسهولة ويسر ، باثاً فيهم الأفكار التى يرغب فى إيصالها لذلك يجدر الاهتمام بأدب الطفل من هذه الناحية . فالكبار الراشدون ، يمكن لهم بنسب متفاوتة أن يرصدوا مواضع الخلل ، أما هؤلاء الصغار فمسؤولية إرشادهم تقع على عاتق الأدباء الجماهيريين فى كافة المستويات الأدبية .

إذاً . أدب الطفل الجماهيرى ، لا يختلف فى منحاه العام

---

(1) قارن مع فالينتيا إيفاشيفا : على مشارف القرن الواحد والعشرين ـ الثورة التكنولوجية والأدب ترجمة فخرى لبيب . القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة . 1984 .

عن الأدب الجماهيرى . بيد أن هناك سمة يختلف فيها هذا الأدب كلياً عن الأنماط الأخرى ، وهى سمة الانتقاء اللغوى والأسلوبى والحياتى ، وذلك لأن لكل عمر من الأعمار لغته الخاصة . ولعلنا نستطيع تقسيم المراحل الزمنية للأطفال والفتية والناشئة وفق خمسة أطوار هى :

1 ـ الطور الواقعى المحدود بالبيئة (3 - 5 سنوات) .
2 ـ طور الخيال الحر (5 - 8 سنوات) .
3 ـ طور المغامرة والبطولة (8 سنوات ـ 12 سنة) .
4 ـ طور الغرام (12 سنة ـ 18 سنة) ويبكر عند البنات .
5 ـ طور المثل العليا (18 سنة وما فوق) .

ومن الملزم لأدباء الأطفال الانتباه إلى هذه المراحل بعناية ودقة من أجل اختيار الألفاظ المناسبة والمواضيع المناسبة . ولعل التقسيم يكون وفق هذا الجدول .

ــ الطور الأول : قصص قصيرة ذات عبارة قصيرة جداً عن الحيوانات والنباتات والأم والأب والأطفال الآخرين .

ــ الطور الثانى : قصص تتحدث عن عالم الغيب بأسلوب غير مخيف ينمى لدى الأطفال الخيال الواسع غير المحسوس وهو يمثل الجانب الآخر من الأدب ، وهو ما يعبر عنه بالأدب غير الواقعى .

ـ الطور الثالث : قصص الشجاعة والفروسية لشخصيات ذكرها التأريخ الإنسانى عبر العصور . والابتعاد قدر المستطاع عن المغامرات البوليسية الرائجة فى المجتمعات الأوروبية التى تزرع الفساد فى نفس الناشئة .

ـ الطور الرابع : قصص وجدانية ، وقصص شخصية تتحدث عن الطموح والطموحين .

ـ الطور الخامس : الكتابة الحرة ، حيث تتجسد من خلالها مرتكزات الأطوار السابقة بكل معانيها الحقيقية التى تؤكد صحة بناء الإنسان الجديد صاحب الكلمة الصادقة والنفس الشجاعة والعقل السليم .

خاتمة

والآن وبعد تمام هذا العمل ـ المدخل ليس لنا من رجاء سوى أن نكون قد حققنا شيئاً واحداً وهو شد الأنظار نحو الأدب الجماهيرى، من خلال النظرة التقويمية التى عبرها عرضنا لهذا الأدب . فإن نكن قد نجحنا فى تحقيق هذا الهدف ، فذاك مرادنا ، وإن نكن قد فشلنا ، فلعل أحداً بعدنا ، يعوّض النقص ، فيصحح المسيرة ، ويعطى لهذا الأدب بعده الجوهرى المشتهى . وكل ما نصبو إليه ونتمنّاه أن يكون هذا العمل باعثاً للأعمال الجادة الرصينة، فى إرساء مفاهيم هذا الأدب وتوجيهها الوجهة السليمة . وما يزرع الطمأنينة فى أعماقنا أننا حاولنا قدر جهدنا ، إيفاء هذا الموضوع حقه ، من خلال العرض والتحليل والمقارنة ، فإن سها عن بالنا شىء ،

فذاك من الغفلة القاهرة ، وليس من التغافل المقصود أو الإهمال المتعمّد ، وعزاؤنا فى هذا ، أن هذا الأدب لا محالة ، سيجد من يهتم بدراسته ، ويرسى قواعد واضحة له ، تسير على هديها الأجيال ، ويكون ذلك إيذاناً بولادة مدرسة جديدة هى مدرسة الأدب الجماهيرى . ولا شك أن ولادة هذه المدرسة سيكون شارة فجر جديد فى دنيا الأدب الإنسانى ، يؤرخ لمصالحة الأديب مع ذاته ومجتمعه ،وللتوازن بين الأحلام الفنية والأحلام الحياتية عبر تناغم كامل . ولعل وجود هذه المدرسة وتطورها ، يستدعيان العمل الدؤوب الصامت ، من قبل الأدباء الطليعيين ـ خصوصاً فى المجتمعات النامية ـ بغية إرساء مفاهيم تساهم فى تهيئة الأجواء المناسبة للارتقاء بالإنسان إلى مستوى تقبّل النظرة أو الروح الجماهيرية بكل أبعادها . إذاً ، فلنعمل وإن غداً لناظره لقريب .

فهرس المصادر والمراجع العربية والمترجمة

- إبراهيم طه أحمد تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى ـ القاهرة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1937 .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن : المقدمة . دار الكتاب اللبنانى ، 1956 م .
- ابن دريد ، أبو بكر محمد بن الحسين ، جمهرة اللغة تحقيق كرنكو . حيدر آباد، 1910 - 1912 م .
- ابن فارس ، أبو الحسين أحمد بن زكريا . مقاييس اللغة . تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، 1811 م .
- ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، كتاب المعارف تحقيق ثروة عكاشة . دار المعارف ، 1981 م .

ـ ابن منظور ، محمد بن مكرم بن على . لسان العرب . بيروت ، دار صادر .
ـ أبو حاقة ، أحمد . الالتزام فى الشعر العربى . بيروت ، دار العلم للملايين ، 1979 م .
ـ أبو على ، محمد توفيق :
أ ـ الأمثال العربية والعصر الجاهلى . بيروت دار النفائس ، 1988 م .
ب ـ علم العروض ومحاولات التجديد . بيروت دار النفائس 1988 م .
ـ الأرسوزى ،زكى . المؤلفات الكاملة . تحقيق عبد الحميد حسن. دمشق ، 1972 - 1975 م .
ـ الأزهرى ، أبو منصور ، محمد بن أحمد . تهذيب اللغة . تحقيق الأنبارى ، القاهرة ، دار الكتاب العربى ، 1917 م .
ـ اسماعيل عز الدين . الأدب وفنونه ، دارسة ونقد . القاهرة ، دار الفكر العربى ، 1968 م .
ـ أبريست : الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين .ترجمة جورج طرابيشى . بيروت ، منشورات عويدان ، 1965 .
ـ أمين ، أحمد ومحمود ، زكى نجيب : قصة الأدب فى العالم. القاهرة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .
ـ الأنبارى : الإيضاح فى مسائل الخلاف . بين النحويين البصريين والكوفيين . بيروت ، دار الفكر .
ـ إيفاشيفا ، فالينتا . على مشارف القرن الواحد والعشرين ـ الثورة التكنولوجية فى الأدب . ترجمة فخرى لبيب . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، 1984 .

ـ الأيـوبى ، ياسين ، مـذاهب الأدب ، معالم وانعكـاسـات . طرابلس ـ لبنان . دار الشمال ، 1980 .
ـ بدوى: محمد مصطفى. كولردج . القاهرة ، دار المعارف .
ـ بياجية ، جان . البنوية . ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى . بيروت ، منشورات عويدات ، 1980 .
ـ جبر، جميل . الأدب الأميركى فى مختلف عصوره . بيروت ، دار الثقافة ، 1961 .
ـ جوليفيه ،ريجيس . المذاهب الوجودية . ترجمة فؤاد كامل . القاهرة الدار المصرية للتأليف .
ـ الجوهرى ، أبو نصر اسماعيل بن حماد . تاج اللغة وصحاح العربية . القاهرة ، 1865 م .
ـ حاوى ، إيليا:
أ ـ الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى . بيروت ، دار الثقافة : 1980 م .
ب ـ الكلاسيكية فى الشعر الغربى والعربى، بيروت، دار الثقافة 1980 م .
ـ حسين ، طه . فى الأدب الجاهلى . القاهرة . دار المعارف .
ـ خضرة، عباس. الواقعية فى الأدب . بغداد . دار الجمهورية ، 1967 م .
ـ دمشقية ، عفيف . الانفعالية والإبلاغيـة فى بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة . بيروت دار الفارابى .
ـ راغب ، نبيل . المذاهب الأدبية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة 1977 .

ـ روستان ، جان . الوراثة الإنسانية . ترجمة خليل الجر . جونية ـ لبنان . المطبعة البوليسية 1973 م .
ـ رينيه ، ويليك ، وارين استن . نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى ، مراجعة حسام الخطيب بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1981 م .
ـ زكريا، ميشال. الألسنية. مبادئها وأعلامها. بيروت 1980.
ـ الزمخشرى ، أبو القاسم جار الله بن عمر . أساس البلاغة ، دار الكتب المصرية ، 1922 - 1923 م .
ـ الزين، سميح عاطف . الصوفية فى نظر الإسلام . دار الكتاب اللبنانى 1985 .
ـ سارتر ، جان بول . الوجودية مذهب إنسانى . بيروت ، مكتبة الحياة .
ـ سبيلر ، روبرت أرنيت . تطور الأدب الأميركى ،مقال فى النقد التاريخى . ترجمة توفيق صايغ . بيروت ، المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر .
ـ شلش ، على . قضايا ومسائل فى الأدب والفن . القاهرة . سلسلة كتاب الإذاعة والتلفزيون .
ـ الصالح ، صبحى . دراسات فى فقه اللغة . بيروت دار العلم للملايين ، 1983 .
ـ الصنعانى ، الحسن بن محمد . التكملة والذيل . تحقيق الطحاوى ـ القاهرة مطبعة دار الكتب 1970 .
ـ الطباطبائى، محمد حسين . أسس الفلسفة والمذهب الواقعى . تعليق مرتضى المطهرى ، تعريب محمد عبد المنعم الخاقانى . بيروت ، دار التعارف .

ـ العالم ، محمود أمين . الثقافة والثورة . بيروت ، دار الآداب، 1970 .
ـ عبد المجيد ، عبد العزيز . القصة فى التربية . القاهرة ، دار المعارف ، 1956 .
ـ عبد النور ، جبور ، إدريس ، سهيل . المنهل . بيروت ، دار العلم للملايين ودار الآداب . .
ـ غارودى ، روجيه . البنيوية فلسفة موت الإنسان . ترجمة جورج طرابيشى . بيروت ، دار الطليعة .
ـ الغلايينى ، مصطفى . جامع الدروس العربية . بيروت وصيدا ـ لبنان ـ المكتبة العصرية .
ـ فان تيفم ، بول . الرومنطيقية . ترجمة بهيج عثمان . بيروت . دار بيروت .
ـ فريحة ، أنيس . احيقار . بيروت . الجامعة الأميركية ، 1962 م .
ـ فريفيل ، جان، الأدب والفن فى ضوء الواقعية . ترجمة محمد مفيد الشوباشى . القاهرة . دار الفكر العربى .
ـ فهمى، ماهر حسن، فريد، كمال. الكلاسيكية فى الآداب والفنون العربية والفرنسية القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
ـ الفيروز أبادى ، مجد الدين محمد بن يعقوب . القاموس المحيط ـ بيروت ، دار الجيل .
ـ فيشر ، أرنست . ضرورة الفن . ترجمة ميشال سليمان . بيروت ، دار الحقيقة ، .
ـ القذافى ، معمر . الكتاب الأخضر .

- الكتاب المقدس .
- كرم ، أنطون غطاس . الرمزية والأدب العربى الحديث . بيروت ، دار الكشاف . 1949 م .
- ماكورى ، جون . الوجودية . ترجمة إمام. عبد الفتاح إمام . الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، 1982 .
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية . جامعة الكويت ، العدد العاشر ، 1983 .
- مندور ، محمد . الأدب ومذاهبه . القاهرة ، دار نهضة مصر .
- هلال ، محمد غنيمى . الرومانتيكية ، نشأتها ، فلسفتها (. . .) القاهرة ، مكتبة نهضة مصر .

فهرس المصادر والمراجع الأجنبية

— Breton, André: les manifestes du surréalisme, Gallimard, 1972.
— Buffon: Discours sur le style, lebrairie Hatier, paris, 1920.
— Coheny: structure du langage poétique, flammarion, 1966.
— Corrouges M.: André Breton et les données fondamentales du surréalisme. collection «Les Essais» (XLIII) Callimard. 1950.
— Cressot, Marcel, le style et ses tehniques, presses universitaires de france, paris 1947.
— Daiches, David: poetry, cf, the Enjoyenent of the Arts.
— Du Bos (charles) Qu'est - ce que la littérature librairie plon, paris 1945.
— Durozoi c - et lecher bounier B. le surréalisme, larousse 1972.
— Eliot (T. S.): points of view, faber and faber, london 5 thinp.
— El Kadhafi, Moammar le livre vert.
– Evans (B. Ivor). litterature and science, G. Allen and Unwin. london 1954.

— Hudson (W. H.) An ıntroduction to the study of lit, 2m ed, George E. Harrap, london.
— Mari taim, jaques créative intaition - in Art and poetry Bal-lingen Series XXXV. 1, New York 1953.
— Marx k. Englis F. sur la litterature et l'art, Editions sociales, paris, 1961.
— Starr (N. e.): the Dynamics of literature, columbia, Univ - press, New York 1945.
— Welle K (R) and Warren (A). théory of literature, A. W. Bain and Co. london 1950.

فهرس

1500 درهم ليبي أو ما يعادله